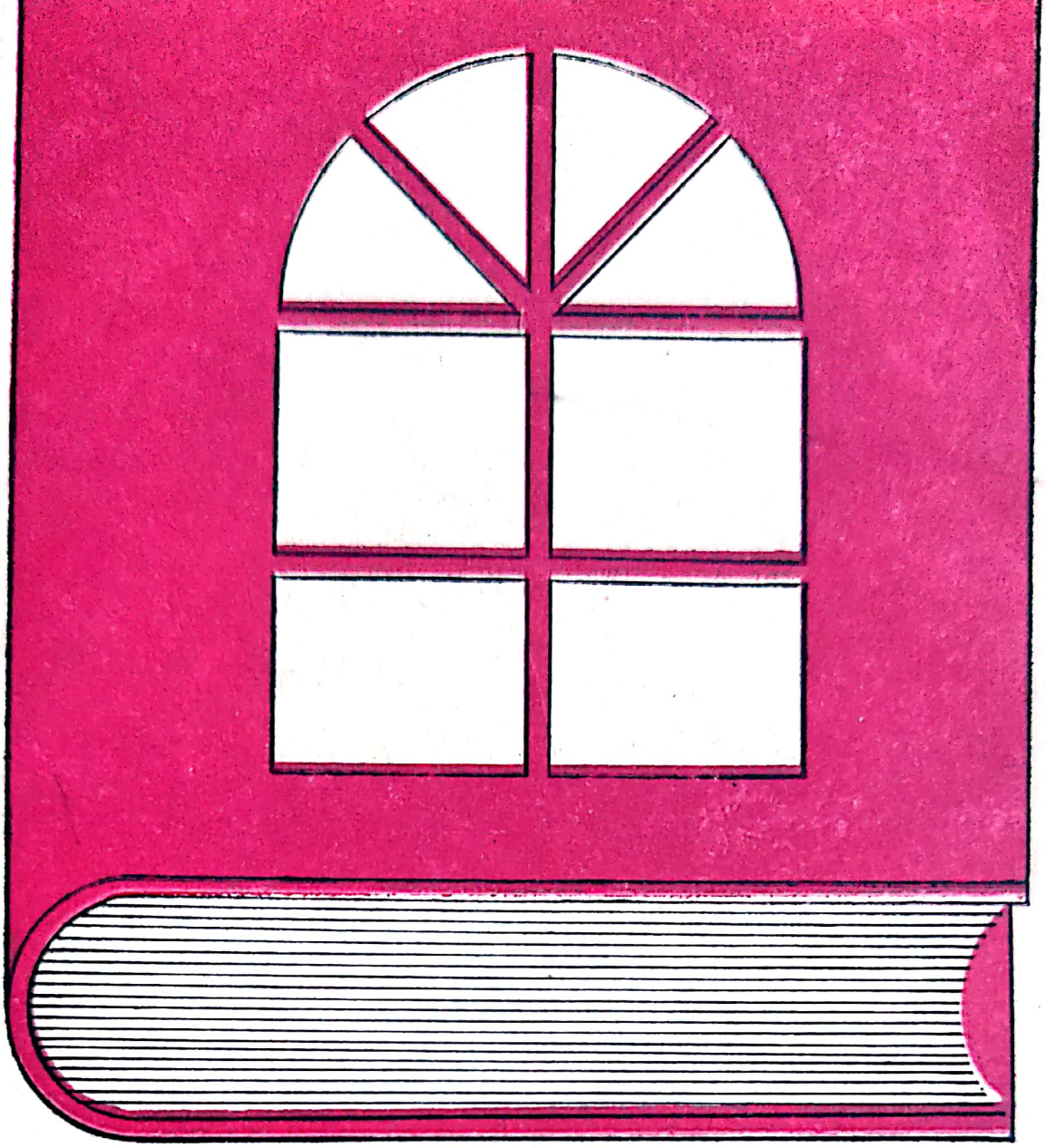

valeriu cristea

fereastra criticului

Scanned with OKEN Scanner

VALERIU CRISTEA
FEREASTRA CRITICULUI

Irina Căpraru
22 oct. 1992
Botoșani

Scanned with OKEN Scanner

Valeriu Cristea

FEREASTRA CRITICULUI

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
1987

Scanned with OKEN Scanner

Am parcurs pe îndelete, fără a mă grăbi și fără a respecta o anumită ordine, ca pe o plăcută carte de vacanță, pusă din vreme deoparte, antologia „de proză scurtă românească“ alcătuită de Nicolae Ciobanu. O lectură de vacanță își are drepturile ei : mi-am permis de aceea (am încercat, mai bine-zis) să citesc textele cuprinse în cele patru volume ale colecției B.P.T. (nr. 990—993) — texte care, explică autorul selecției într-o *Notă asupra ediției*, ar fi putut fi și mai numeroase — exclusiv cu capul unui cititor de astăzi (și nu neapărat de la noi) care ar lua pentru prima oară cunoștință de ele. Debarasat adică, pe cît mi-a fost cu putință, de felul de a privi și de prejudecățile istoriei literare (puțină istorie literară face orice critic), ca și de sentimentalismul unor contacte anterioare, îngropate adînc în trecutul nostru, deja amețitor, de oameni care am lăsat în urmă cîteva decenii de viață. O lectură așadar a textelor considerate în sine, în valoarea lor intrinsecă, o lectură neinfluențată de epoca în care a apărut, sau de rolul pe care l-a jucat în ea o anumită scriere. *Prefața* lui Nicolae Ciobanu *(Metamorfozele unui „gen“ epic)* a făcut în mare măsură posibilă această experiență. Cititorul amator de informație, ordine, perspectivă istorică se poate adresa cu încredere studiului introductiv de aproape 50 de pagini al autorului ediției, care cercetează evoluția genului scurt la noi pe perioade și generații, făcînd, pe lîngă unele afirmații judicioase de rutină, și o serie de considerații interesante. Observînd, de pildă, cum nuvelistul Odobescu, discipolul conștient

Scanned with OKEN Scanner

și declarat al lui Negruzzi, exercită o înrîurire mai puternică decît maestrul (posteritatea optează, din motive pe care criticul le explică, pentru emul), sau caracterizînd *Nenorocirile unui slujnicar...* din perspectiva operei caragialiene, remarcînd meritul lui Macedonski de a fi introdus „subiecte nemaiîntîlnite în epica românească" ori subliniind contribuția — de obicei neglijată — a poeților la dezvoltarea prozei scurte în perioada 1900—1944, în care dispare speța nuvelistului de profesie etc.

Trei nuvele domină întreaga proză scurtă românească. Ele sînt *Alexandru Lăpușneanu, Moș Nichifor Coțcariul* și *Moara cu noroc*. Chiar dacă echivalarea cu *Hamlet* făcută de G. Călinescu ne surprinde (iată de la ce surse ilustre se pot revendica unele exagerări actuale din cîmpul culturii !) și chiar dacă „desăvîrșita eliminare" a imaginii scriitorului din povestire, de care vorbea Tudor Vianu, nu se confirmă pe toată întinderea textului, nuvela lui Negruzzi continuă să impresioneze puternic. Unele întrebări se pot pune însă în legătură cu ea. Dacă infirmitatea și lupta pentru putere explică cruzimea lui Richard al III-lea, ce anume o determină pe aceea a lui Lăpușneanu ? Numai dorința de răzbunare împotriva boierilor, împlinită într-un fel chiar prin revenirea sa pe tron, nu motivează îndeajuns nebunia sîngeroasă a personajului, care, într-o anumită măsură, riscă să ne pară un scelerat congenital, un caz clinic. Preveniți de crimele domnitorului, nu cad apoi boierii prea ușor în cursă ? Și oare nu prea ușor scapă Spancioc și Stroici, plini de dîrzenie de la prima lor întîlnire cu domnul ?

Pădurea în care înnoptează moș Nichifor Coțcariul împreună cu Malca reprezintă un spațiu al echivocului licențios. Stricîndu-i-se căruța, moș Nichifor pretinde că nu o poate repara, lipsindu-i cele de trebuință. Ar încăleca pe o iapă și s-ar repezi pînă acasă, „să-mi aduc un capăt și securea", zice el, și pînă la ziuă ar fi înapoi. Malca, deja înfricoșată de poveștile cu tîlhari și lupi ale căruțașului, protestează din toate puterile : „— Vai de mine, moș Nichifor, ce vorbești ? Vrei să mă găsești moartă de frică cînd îi veni ?" Pe toată durata

călătoriei căruțașul atrage atenția asupra riscurilor ei. El se dovedește un maestru al sugestiei de groază, inoculînd, treptat, femeii un sentiment de nesiguranță care o determină (sau îi oferă pretextul) de a se apropia din ce în ce mai mult de „moș“ (cu ghilimete sau nu ?) Nichifor Coțcariul. Seducătorul (dacă întîmplarea nu reprezintă o poveste „vînătorească“ aranjată după consumarea ei de erou) se folosește aici, abil, justificîndu-și pe deplin porecla, de psihologia fricii astuțioase, specific feminine, în lumina căreia „tîlharii“ și „lupii“ constituie simboluri freudiene. „Coțcariul“ știe să trezească șiretenia instinctivă a femeii.

Masivă, bolovănoasă și stîngace în subtilitățile ei totuși remarcabile, *Moara cu noroc*, cu atmosferă de grandios western, în care apare cel mai reușit personaj dur din literatura noastră, rămîne o construcție epică trainică și impunătoare. Insula lui Euthanasius din *Cezara* reprezintă *un paradis* nu al începutului vieții, *ci al stingerii ei*, un creuzet de topire a ființei. Asemenea unei „grădini închise ca o odaie“, ea delimitează un seducător spațiu al Nirvanei.

Prin motivul balzacian al banului, Vasile Alecsandri descoperă un personaj picaresc ideal (căci e dotat cu o mai mare viteză de circulație prin cele mai diferite medii sociale) în „persoana“ *galbîn*-ului a cărui *istorie* plină de peripeții poetul o ascultă într-o noapte, așezat cu țigareta aprinsă lîngă acea „cutioară de fildeș“ ca lîngă un aparat de radio la care are norocul să prindă o captivantă emisiune nocturnă. Amestecul de material de arhivă și de ficțiune din nuvelele lui Odobescu poate constitui un interesant precedent pentru un anumit „gen“ de proză documentară cerut din ce în ce mai insistent de gustul publicului de azi pentru istorie, pentru faptul întîmplat, real. Surprinzătoare, originale mi s-au părut, recitite acum, prozele cu care figurează în antologie Hasdeu și Macedonski, *Micuța (Trei zile și trei nopți din viața unui student)* și, respectiv, *Între cotețe*. Fiecare din cei doi scriitori evocă un tip de erou nou, neobișnuit în contextul literaturii române de atunci, și în general. Naratorul primelor trei părți din nuvela lui Hasdeu, un intrigant lipsit de scrupule, un cinic fără

Scanned with OKEN Scanner

remuşcări, negru ca un tăciune, după cum îl arată chiar numele de o naivă sugestivitate pe care îl poartă (Ghiţă Tăciune), se opune anticipat (nuvela apare în 1864 !), cu vivacitate, printr-un fel de vervă a maleficului, şirului nesfîrşit de personaje-victimă ce însoţeşte evoluţia prozei noastre de la *Dan* al lui Vlahuţă (şi de mai înainte) pînă la atîtea posibile exemple din literatura contemporană. Printre atîţia eroi care în esenţă suferă şi se lamentează (la niveluri de realizare artistică, evident, diferite), Ghiţă Tăciune al lui Hasdeu, care comite fapte oribile fără să clipească, se singularizează temerar. Pe de altă parte, prin „răceala clinică a observaţiei“ (Paul Cornea) scriitorul contrazice, anticipînd din nou, o altă tendinţă mai generală a prozatorului român : pînă în ziua de azi acesta mai adoptă adeseori, cu rezultate dintre cele mai nefericite, un fel de atitudine părtinitor-părintească faţă de personajele sale, în care se reflectă şi se admiră. Pandele Vergea din nuvela lui Macedonski fuge de oameni refugiindu-se în pasiunea sa „ştiinţifică“ pentru înaripatele domestice, cărora le sacrifică tot, avere şi viaţă. Ograda caselor sale, „cîmpie în mijlocul oraşului“, se transformă într-o imensă crescătorie suprapopulată de păsări în care eroul apare întotdeauna „nins de fulgii ce i se aşterneau pe haine“.

O deosebită impresie face *Moara lui Călifar* (o altă moară „cu noroc“ a literaturii noastre). Gala Galaction reuşeşte aici în primul rînd prin abilitatea zăpăcitoare a alternării planurilor. Realitatea şi visul se înlănţuie într-un derutant joc creînd un qui pro quo, nu de personaje, ci de reprezentări. Pămîntul fuge de sub picioarele eroului transportat în vis şi balonul uriaş al închipuirii plesneşte drăceşte înţepat de cuvintele revelatoare din final ale lui moş Călifar. *Nucul lui Odobac* se impune înainte de toate ca realitate vegetală în sine, viforoasă, ca de început de lume, aproape exotică — şi mult mai puţin ca simbol sămănătorist străveziu. Reportericească în sensul bun al cuvîntului e nuvela *Fără permis de export* a lui Jean Bart. Scrisă cu o mînă sigură, cu o pregnantă atmosferă de sat bine situat în spaţiu şi timp mi s-a părut nuvela lui Al. Cazaban *(Un sat de speriaţi)*. În *Niculăiţă Minciună* am recunoscut

Scanned with OKEN Scanner

un strămoș (tragic) al „suciților“ din proza scurtă a deceniului șase. Iremediabil minore, totuși, — schițele lui I. A. Bassarabescu, în ciuda romantismului feroviar al fugii *Pe drezină*, D. D. Pătrășcanu (*Învingătorul lui Napoleon* — pe care n-o pot desprinde însă de vocea profesorului Stanciu de la Cluj, care ne-a citit-o, mie și colegilor mei de atunci, din clasa a VI-a sau a VII-a, cîndva, într-o oră de limba română, prin 1948 sau 1949), și chiar Gheorghe Brăescu *(Vine doamna și domnul ghe-neral)*. Admirabil artist al cuvîntului, uimindu-ne neîncetat prin scrisul său „ușor“, subtil, lucid și nuanțat, D. Anghel îl prefigurează, după cum s-a observat de mult, pe Arghezi. În *Fluturul morții*, odaia de lucru a bunicului entomolog (cu care nepoții colaborează entuziast), uriaș insectar adăpostind „o lume întreagă de fluturi“, „felurimea gîngăniilor“, „o întreagă orgie de forme și de culori“, constituie un vesel și policrom „țintirim de aripi încremenite“ : „Pretutindenea cărți și tabele, bocaluri și sticluțe, clopote de sticlă ce strălucesc, închisori de cleștare în care-și doarme somnul o gînganie infimă, ca un faraon sub o piramidă“. Din *Remember* se ține minte în primul rînd cupola de un albastru intens a cerului de după ploaie înălțîndu-se deasupra fermecătorului Berlin antebelic (cel deja atît de îndepărtat de noi, de dinaintea primului război mondial). Întregul flux uman al orașului care nu mai e parcă decît cer se înscrie, în acea seară de grație evocată de scriitor, într-o canava de vis. De atîta albastru Berlinul strălucește într-un fel de irizare submarină, pare prăbușit „în adîncimile tainice ale unei mări“. Senzația de irealitate pe care o transmite provoacă apoi scriitorului „vedenia a cum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăți ale vechimei“. Sugestia de scufundare acvatică se continuă cu aceea a căderii în timp.

O puternică desfășurare realizează nuvela psihologică *Itic Știul dezertor*, în care doar premisa pare mai șubredă (drumul de la persecuție la crimă e prea scurt în cazul locotenentului care ordonă uciderea evreului). Copleșite de marile romane ale scriitoarei, schițele și evocările Hortensiei Papadat-Bengescu vădesc cu toate

acestea finețea cu care autoarea a știut să observe de la început relațiile interumane : „Gîndul că o să cunoască pe d-na Vanghele o cam stînjenea (pe Sabina, n.n.), cu toate că o văduvă bătrînă, singuratică, nu avea cu ce o intimida. Orice străin reprezintă nu numaidecît primejdia mare conținută în necunoscut, dar o ființă nouă, cît de inofensivă, e totuși un mic obstacol în drum, o pietricică, dacă nu o buturugă, pe lîngă care trebuie să treci nevătămat. E o vorbire nouă, adică semnalul neliniștitor al unei prezențe interioare. Un creier cu gînduri străine și o voință cu fapte neprevăzute“. Mențiuni speciale merită proza de halucinantă viziune din *Troița* lui Gib I. Mihăescu, cu splendidul tablou al iernii scitice luminat de marea torță a profanării, și adîncimea reflecției despre moarte din *Bunica se pregătește să moară* de Anton Holban. Se pregătește să moară, din cavalerism și solidaritate cu bunica s-ar zice, căreia e hotărît să-i țină o „perfectă tovărășie“ (și ce tovărășie e mai perfectă ca tovărășia peste generații în moarte) și nepotul-narator, care o asigură că e „bolnav rău“. Cum poți să lași singură o femeie într-o „misiune“ atît de primejdioasă, oricît de mult s-ar fi „antrenat“ în vederea îndeplinirii ei ? Deci, conchide naratorul : „Cu tine odată, oricît de ciudată ar părea tovărășia, o bătrînă și un tînăr. Amîndoi, ca în grădină, bunica și nepotul, prin cer și nouri, mai departe, la bunicul...“. În viteza narațiunii din *Urcan Bătrînul* de Pavel Dan, în graba cu care prozatorul leagă și dezleagă întîmplările am crezut (poate o simplă impresie de o clipă) că pot deslușî elemente de pastișă și parodie. Pelicula „filmului“ despre Ion și pămînt e derulată cu o ușoară accelerare comică : „Noroc că se nimeri Trilou, bătrînul.

— Stați pe loc, fătul meu, le zise el aflînd despre ce e vorba. Să nu dați cu bîta în baltă și să vă stropiți voi mai tare. Dacă vă țineați gura, cum ne-a fost vorba, și nu se afla nimic, era bine. Bătrînul murea azi, mîne, și apoi paște, murgule, iarbă verde : locul era al vostru. Așa, stați pe loc. Mergeți acasă și vă împăcați. Că de se aude că în locul Anei am dus la lege pe sora ei, că bătrînul e în mintea copiilor și a mai băut și vinars, ne închid pe toți și nu ne scăpăm cu cît loc avem. Așa !

Scanned with OKEN Scanner

Altceva nu-i de făcut". M-a dezamăgit *Haia Sanis* și mi-a fost imposibil să-l recitesc pe Delavrancea (un „eclectic", după cum observă Nicolae Ciobanu : or, a fi eclectic e tot ce poate fi mai rău pentru un scriitor, căci înainte de orice acesta trebuie să fie el însuși în limita talentului său). În schimb, evocarea ținuturilor mlăștinoase din jurul castelului familiei Kemény (*Aranca, știma lacurilor* de Cezar Petrescu) nu mi s-a părut deloc rea.

M-am mărginit în aceste rînduri doar la transcrierea cîtorva impresii. Despre proza scurtă românească s-ar putea scrie o întreagă carte. Sînt semne că autorul frumoasei antologii *De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan* se pregătește să facă tocmai acest lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Cei trei *Mureșanu* (*Mureșanu. Tablou dramatic*, 1869 ; *Andrei Mureșanu. Tablou dramatic într-un act*, 1871 și *Mureșanu*, 1876) și *Demonism* (1872) ridică vechea și marea problemă a răului din lume : „îmi vine-a crede că sîmburele lumii / E *răul* (s.a.)“ (*M*, 1871), „răul este colțul vieții“ (*M*, 1871), el e „principiul ce lumea o domină“ (*M*, 1871), „*...sîmburele lumii, e — eternă răutate ! !* (s.a.) (*M*, 1876), „Impulsul prim / La orice gînd, la orișice voință, / La orice faptă-i *răul* (s.a.)“ (*D*). Referindu-se la primul *Mureșanu*, scris „într-o vreme de mare încredere în viață“, G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935, pp. 146—147) observa : „Lucru curios, poemul e de un sarcasm pesimist bătător la ochi...“ ; adăugînd, după ce se întreba dacă nu avem aici „încă o dovadă a unui pesimism cu totul livresc“ : „...suntem îndreptățiți să credem că orice compunere exprimînd «răul» în lume datează din epoca studențească, de cînd poetul putuse ceti pe Schopenhauer.“ Influența schopenhauerianã în *Mureșanu* este invocată și în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* : „Sîmburele real, național, al acestui tablou dramatic este învăluit, uneori chiar sufocat, de problematica filozofică, schopenhauerianã...“ (p. 323).

În ce ne privește, lăsînd pentru moment deoparte chestiunea influențelor, vrem să atragem atenția asupra unui paralelism, ce ni s-a părut izbitor : „bătător la ochi“ sau nu, „cu totul livresc“ sau, dimpotrivă, *nu* cu totul livresc, pesimismul declarațiilor filozofice ale personajului eminescian Mureșanu (în tripla lui ipostază)

amintește în chip frapant de pesimismul unor răsunătoare, celebre declarații ale unui alt personaj, de roman de această dată, *își află o prețioasă „rimă" în sfera literaturii universale*. Vocii eminesciene care se desprinde dintr-un decor romantic pentru a spune : „îmi vine-a crede că sîmburele lumii / E *răul*" (s.a.) îi răspunde, dintr-un prozaic tractir, o altă voce, afirmînd în esență același lucru : „eu nu accept lumea asta a lui Dumnezeu", „nu accept lumea plăsmuită de el". În acest punct — de maximă importanță (problema răului universal) — Mureșanul eminescian se întîlnește cu Ivan Karamazov : opiniile lor coincid. Justificîndu-și neacceptarea, *răzvrătirea*, personajul dostoievskian se „rezumă", după cum se știe, la evocarea suferințelor copiilor. Întruchipînd absurditatea răului, acestea nu pot fi, *nicicum, nicicînd* răscumpărate : nici o armonie finală, pămînteană sau cerească, „nu merită nici măcar o lacrimă vărsată de bietul copilaș..." Forța argumentelor ateiste furnizate de Ivan Karamazov (forță de care Dostoievski era conștient) este extraordinară. Adresîndu-se, în poemul *Demonism, demonului,* Eminescu spune : „Ai înzestrat pămîntul cu gîndiri, / L-ai înarmat cu argumente mari / Contra lui Ormuz." Schimbîndu-l pe Ormuz cu Dumnezeu, admirabilele versuri eminesciene se potrivesc întocmai „demonului" Ivan. Prezența dominantă a răului în lume Mureșenii lui Eminescu o argumentează prin : 1) suferințele poporului român : „Dar *nu !* e-atîta minte, atîta plan de rele / S-a grămădit puternic în viața ginții mele, / Încît îmi vine-a crede că sîmburele lumii / E *răul.*" ; 2) brutalitatea istoriei, războaiele fiind, zice formidabil poetul, „Pașii istoriei" ; „Răul și iarăși răul — că vremea se măsoară / După a răutății pășire. *Rău și ură / Dacă nu sunt, nu este istorie.*" ; 3) falsificarea conceptelor etice, precum *bravură, onoare, evlavie, egalitate, dreptate, erou, popor mare*, la care „etică" mai e doar coaja, miezul devenind opusul definiției de manual : „Omoară fericirea unui popor întreg, / Liniștea unui secol și ești numit erou. / Beată de bucurie mulțimea te primește, / Cu lauri te-ncunună... O gintă ce se-nalță / Pe spatele altora e *mare* — și cu cît / Mai

mult se ține-n locu-i prin rău și prin asprime, / Cu-atîta e *mai* mare."

Comentînd opera lui Dostoievski, filozofii ruși de la începutul secolului au vorbit de *marcionismul* gîndirii unora dintre eroii romancierului și chiar de marcionismul propriu, pînă la un punct, scriitorului însuși. „El (Dostoievski n.n.) a fost torturat de problema teodiceii — afirma N. Berdiaev. Cum să-l conciliezi pe Dumnezeu cu creația, fundamentată pe rău și suferință ?" Este tocmai ceea ce l-a frămîntat pe Marcion, ereticul din secolul al II-lea care, într-o disperată încercare de a da o explicație răului din lume, a despicat în două trunchiul Bibliei și a făcut dintr-un singur Dumnezeu doi dumnezei. El opunea Dumnezeului (numai) *drept* al Vechiului Testament (respins în totalitate de autorul *Antitezelor)* : creatorul lumii, „non pas mauvais en soi, mais rigoureux, inconstant, connaissant uniquement la justice et la force, de qui viennent toutes les souffrances de l'humanité", pe Dumnezeul *bun* al Noului Testament (acceptat parțial) : „supérieur au premier, révélé par Jésus, bon, miséricordieux, plein de douceur. Bien que le monde ne le regardât pas, puisque ce monde n'était pas son oeuvre, il a voulu néanmoins, par pitié, le secourir." (J. Tixeront, *Histoire des dogmes,* ed. X, 1924, vol. I, pp. 207—208). „Ateismul rus — deci și acela al lui Ivan Karamazov, n.n. — s-a ivit din compasiune, din imposibilitatea de a suporta răul din lume, răul istoriei și al civilizației. El a reprezentat un marcionism sui generis, supraviețuind în conștiința secolului XIX. Dumnezeu-Creatorul acestei lumi este negat în numele justiției și iubirii." ; „Rușilor le este propriu un marcionism specific. Creatorul acestei lumi nu poate fi bun pentru că lumea e saturată de suferință, de suferința celor nevinovați" (N. Berdiaev).

În *Fata din grădina de aur* G. Călinescu descoperea imagini „împrumutate de la gnostici" (op. cit., p. 137). Asemenea imagini (idei, concepte, simboluri, motive și teme) găsim și în cele trei versiuni *Mureșanu* și în *Demonism.* Cîteva din locurile comune ale gnosticismului, precum : trupul / lumea ca temniță a sufletului / vieții ; materia în esență rea ; Dumnezeul (creatorul, demiurgul)

Scanned with OKEN Scanner

rău ; caracterul limitat al puterii demiurgului („le monde dût finir par l'épuisement, le démiurge étant impuissant à alimenter sa vie", J. Tixeront, op. cit., p. 203), sînt ilustrate de sintagme și versuri ca : „temnița vieții" *(D)* ; „A lunei adormite pătrund razele rare / În *temnița* (s.n.) din pieptu-mi trezind gîndiri amare" *(M,* 1871) ; „Tina lumii e rea" *(M,* 1871) ; adresîndu-se lui Satan, poetul exclamă : „Da ! ai știut că-n ceruri, răul, nedreptul tronă" *(M,* 1871), sau : „Știai că răutatea eternă-n ceruri tronă" *(M,* 1876) ; „Făcuți suntem / după asemănarea — acelui mare / Puternic egoist, carele singur / Îmbrăcat în mărirea-i solitară / Ridică-n cer înnourata-i frunte" *(D)* ; „El e monarc și nu vrea a cunoaște / Decît voința-și proprie și-aceea / e rea" *(D)* ; „Comediant bătrîne..." *(M,* 1876) ; „Puternice bătrîne, gigante — un pitic..." *(M,* 1876). Dincolo de influența schopenhaueriană de netăgăduit, poemele despre Mureșanu și poemul *Demonism* se alimentează și dintr-o sursă mai adîncă. Rădăcinile ideilor despre existența răului în lume emise de personajele Mureșanu și Ivan Karamazov coboară în timp pînă la nivelul gnosticismului (sec. II—III e.n.) și al marcionismului contemporan și pînă la un punct înrudit cu acesta. Mai vechi sau mai noi, mai mult sau mai puțin evidente, influențele livrești au fost însă condiționate de o hiper-receptivitate față de suferință, proprie ambilor scriitori.

Scanned with OKEN Scanner

Printre personajele schițelor sale I. L. Caragiale însuși este nu o dată prezent. „Momentele“ îl cuprind de cîteva ori și pe autorul lor. Cel care relatează în asemenea situații este însă chiar Caragiale ? Firește, căci altfel persoana întîi n-ar avea nici un haz. Hazul constă aici tocmai în a ști că povestitorul e autorul, e Caragiale, dar un Caragiale care, cu complicitatea cititorului, se disimulează savuros în *amicul* eroilor săi, simulînd spre marea noastră plăcere — simularea fiind un procedeu clasic al deriziunii „politicoase“ — atitudini, sentimente, opinii etc. proprii acelora. De obicei, el se adaptează printr-un cameleonism ironic creațiunilor sale, li se conformează, se coboară la nivelul lor. În Lilliputul personajelor caragialiene marele Caragiale e un Gulliver autoredus la proporții lilliputane. Desigur, totul nu e decît o iluzie, totul e mimat, interpretat cu multă iscusință. În schițele scrise la persoana întîi, persoana întîi e deci chiar autorul, dar care joacă teatru, se preface, și anume în sensul omogenizării cu personajele sale. Autorul vrea chipurile să intre în rîndul personajelor, să se „topească“ în masa lor.

Din acest punct de vedere schița *Lună de miere* reprezintă o excepție : aici, din „amicul“ eroilor lui, Caragiale devine *străinul*. Disimularea continuă, dar își schimbă masca. Ipostazei familiar-liniștitoare i se substituie una nouă, șocantă. Semenul se transformă în *altul*. În neobișnuitul său rol autorul intră totodată din întîmplare și din proprie voință, prin el însuși și împins de alții. Totul pornește, se pare, de la costumul de voiaj

Scanned with OKEN Scanner

și de la bagajul de modă (central-) europeană în care și cu care apare autorul, mai întîi „într-o stație mică", unde așteaptă „trenul accelerat (...) spre Pesta", apoi, după urcarea în tren, în compartimentul unde în graba instalării găsește un loc liber : un modern „sac de drum", *waterproof*, șapcă (în schița *Lună de miere* avînd de-a face așadar cu un Caragiale nu doar disimulat ci și *deghizat)* și de la naivitatea tinerei călătoare, care, din primul moment, cu o tipică siguranță comică, îl consideră pe noul venit (pe intrus), sugestionată probabil de costumația lui, un neromân. Eroarea junei femei îi dă autorului ideea de a juca în derîdere chiar rolul ce i se propune : „— Dracul l-a mai adus și p-ăsta ! zice dama. — Taci ! zice domnul (perechea ei, n.n.) ; să n-audă ! poate-i român... — A ! așa ți-e vorba ? zic eu în gîndul meu ; bine ! Gîndind astfel, *mă-nchei pînă jos la waterproof, îmi apăs șapca pe ochi* (s.n., V. Cr.) și mă rezem cu ochii mijiți, ca și cum m-aș așeza pe somn." Debutul în rol se realizează prin punerea în valoare a pieselor vestimentare și așa destul de excentrice : *șapca* e trasă ostentativ „pe ochi", iar *waterproof*-ul încheiat cu hotărîre „pînă jos" — mod de a sublinia că purtătorul lui intră în îmbrăcămintea sa, exotică pentru tovarășii săi de călătorie, ca într-o nouă piele. După o altă replică enervată a tinerei dame (Mița), care de la bun început îl antipatizează vehement (avea toate motivele) pe intrus (în vreme ce cocoana Sofița, mama tinerei soții aflate în „lună de miere", încearcă să-l ia cu binișorul, Mișu, amantul clandestin, îi arată indiferență, iar bătrînul soț pur și simplu îl ignoră) : „— Fir-ar al dracului ! Dracul l-a mai adus și p-ăsta !", cînd cocoana Sofița se decide să ia, sub pretextul că i-a „făcut deranj", taurul de coarne, întrebîndu-l direct dacă știe românește, „străinul" se vede nevoit să opteze pentru o naționalitate, și cum trenul mergea la Pesta... : „— *Nem tudom !* zic eu... — D-voastră ungur ? — *Ighen...* — Și nu pricepeți deloc... deloc... (plusează cu bucurie „mamița", vrînd să se asigure pe deplin că nu e nici o primejdie dinspre partea lui, n.n.) — *Nem tudom !* — Bată-te Dumnezeu de boanghen !", intervine tînăra Mița, cu o ușurare disprețuitoare, șovină cu bo-

nomie și nepăsare, mai mult din inerție, mîndră totodată că i s-a confirmat intuiția. Dacă persoana întîi, eul povestirii, naratorul n-ar fi autorul, Caragiale, situația n-ar fi atît de comică pe cît este ; comic e tocmai faptul că străinul care habar nu are de limba română este chiar marele scriitor I. L. Caragiale, clasicul literaturii române. Ai de ce rîde văzîndu-l pe expertul „moș Virgulă“ prefăcîndu-se că nu pricepe „deloc“ românește. E un exemplu elementar de comic prin contrast. Există în text și alte aluzii la *scriitorul* Caragiale. În orele furate somnului autorul-personaj visează că *„e la teatru“*. Hotărîndu-se să închidă ochii, de data asta „sincer“ („tot nu-i destulă lumină“ — ca să vadă), după ce se prefăcuse de mai multe ori că doarme, ultimul sosit în compartiment adaugă, „cinic“ : „cu ochii-nchiși, o să aud mai bine...“ Clară trimitere la vestita facultate auditivă a creatorului limbajului caragialian. În fine, cînd o zărește pentru prima oară pe cocoana Sofița (care, după ce tușește cu tîlc de trei ori, reintră în compartiment conducîndu-l pe „domnul cel gros“, soțul Miței, ginerele ei mai vîrstnic) : „O doamnă în vîrstă — o văd bine la lumina lămpii din coridorul vagonului ; ea a tușit. E un fel de mahalagioaică...“, autorul ține să precizeze : „N-o cunosc...“ Precizare oarecum surprinzătoare prin „inutilitatea“ ei : de ce ar fi trebuit s-o cunoască pe această întîmplătoare tovarășă de voiaj ? Poate pentru că e „un fel de mahalagioaică“ (bucureșteancă)... Hotărîta negare („...N-o cunosc...“) este de fapt în același timp o afirmare-negare, trimițînd concomitent la scriitorul Caragiale și la actorul Caragiale, care tocmai începuse să-și interpreteze rolul. Pe de o parte (partea afirmativă a afirmației-negație), „N-o cunosc“ înseamnă, dimpotrivă, „o cunosc“, dacă nu ca persoană, atunci ca tip : cum se putea ca *scriitorul* să nu-și cunoască (recunoască) „mahalagioaica“ ? pe de alta (partea negativă a afirmației-negație), „n-o cunosc“ înseamnă chiar „n-o cunosc“ (seriozitatea mimată a rolului) : cum ar putea s-o cunoască „străinul“ care devenise între timp autorul purtînd *waterproof* încheiat „pînă jos“ și șapcă „pe ochi“ ? Rolul pe care se amuză să-l joace Caragiale călătorind cu trenul spre Pesta în compania

unor compatrioți ce se grăbesc să-l ia drept străin („omul ăsta străin", „om străin" — zice despre el „mamița" fără xenofobia fiicei — atîta cîtă e și la aceasta din urmă) nu este unul oarecare. Dimpotrivă. Am putea spune că este un rol predestinat, pe care I. L. Caragiale, ca scriitor satiric, trebuia să-l joace într-o zi, chiar dacă în acea zi (seară, noapte), în care se petrece acțiunea schiței, nimerește în el întîmplător. Căci nu este oare scriitorul satiric, prin luciditatea, obiectivitatea, necruțarea demascatoare, ca și prin originea lui uneori (dacă ne gîndim la irlandezul Swift, la ucraineanul Gogol sau chiar la ascendența grecească a lui Caragiale) un „străin" ? Sau mai bine zis nu așa îl simt cei pe care el îi privește, îi scormonește, îi întoarce pe dos, fără parțialitate conațională (imparțial !), fără duioșie umană ? Exact așa e considerat de cele patru personaje din schița *Lună de miere* (soțul, soția, amantul și mama-soacră) autorul (al cincilea personaj), ca un intrus, ca un străin. La Paris satiricul e întotdeauna „persan". În Lilliput — un uriaș, iar în țara uriașilor, un lilliputan. De la Swift la Mazilu (trecînd prin Caragiale), el n-are niciodată aerul locului : pare un alogen, un extraterestru. În sens figurat, desigur. Scriitorul satiric nu e însă numai un „străin" ci — și mai grav — un „spion" (un spion patriot operînd în propria țară, căutînd să surprindă punctele slabe ale oamenilor și realităților din jur nu spre paguba ci în folosul poporului său, spre întărirea sănătății lui morale). În tot timpul călătoriei, cînd nu doarme, autorul se preface că doarme : ca să poată trage mai bine cu ochiul sau cu urechea ; „eu mă fac că dormitez trăgînd cu ochiul pe sub cozorocul șepcii" ; cînd în compartiment „nu-i destulă lumină", închide ochii, „sincer", după cum am văzut, în speranța că astfel „o să aud mai bine". Cînd ochiul se închide în afară, se deschide — și mai amplă — pîlnia urechii (spionul nu se interiorizează niciodată). În general, în acest plan al simulării, în schița *Lună de miere* Caragiale își face de cap cu prefăcătoria : sare „ca din somn", horcăie demonstrativ („Eu horcăi" și, iarăși, peste cîteva pagini, „Eu horcăi"). Ipostaza călătorului care știe să se facă, indiferent de împrejurări, comod, reușind să

Scanned with OKEN Scanner

doarmă în orice condiții (formă de mimare cameleonică, de adaptare la mediu, la cei din jur : în vreme ce autorul se face că horcăie, soțul încornorat chiar în luna de miere sforăie de-a binelea — el, săracul, nu se preface deloc !), este subordonată (formă de mimare necameleonică, extravagantă) ipostazei străinului, a „spionului“ care ține sub observație compartimentul, atent la tot ce se întîmplă în el — și se întîmplă multe. Adversara cea mai aprigă a autorului, Mița, are în text cinci referiri la el ; în patru din ele este prezent (într-un caz chiar de două ori) *dracul* : „*Dracul* (s.n.) l-a mai adus și p-ăsta !“, zice ea după ce intrusul se instalează în compartimentul „lunii de miere“ ; „— Fir-ar al *dracului* ! *Dracul* (s.n.) l-a mai adus și p-ăsta !“, izbucnește tînăra căsătorită cînd „mamița“, mai înțeleaptă (nu degeaba o cheamă Sofița, de la Sofia !), încearcă să-i mai potolească nerăbdarea de a-l avea cît mai curînd pe Mișu (amantul) din nou lîngă ea, invocînd prezența unui om străin („Uite e și omul ăsta străin“) ; la același argument recurge cocoana Sofița cînd observă că în compartiment gluma se îngroașă — și de primit primește cam aceeași replică, mutată însă într-un alt registru psihic : „Aud bine... Se sărută o dată lung ; apoi de mai multe ori pe rînd, scurt, des și tare... — Ați înnebunit de tot ! mormăie cocoana. — Ci dormi odată, mamiță ! — Nu e vorba de mine ; mai e și om străin... Eu horcăi. — Dă-l *dracului* (s.n.) de boanghen ! nu-l auzi cum mînă porcii ?... Mișule ! dragă Mișule ! Și iar sărutările...“ ; în fine : „— Ptfiu ! Fir-ai al *dracului* (s.n.) de boanghen ! Cum m-ai speriat !“, exclamă tînăra femeie trezită brusc din somnul ei aproape conjugal în brațele lui... Mișu de către autorul „desperat“ de ceea ce ar putea să se întîmple dacă soțul, care se deșteptase și încerca chiar în acel moment să se scoale, ar fi surprins în flagrant delict fericita pereche : „Eu mă ridic desperat și, apucînd cele trei mîini din față (a patra, brațul drept al lui Mișu, sprijinea dulcea povară „pe după spate“) le zgudui puternic. Tînăra pereche sare drept în picioare. — Ptfiu ! Fir-ai al dracului de boanghen ! Cum m-ai speriat !“ (spaima soției infidele la contactul epidermic cu autorul ar putea avea un substrat erotic ;

Scanned with OKEN Scanner

blondă temperamentală, ofensivă, avînd mereu inițiativa în relațiile cu un Mișu pasiv, șters, — el nu va reacționa în nici un fel cînd, „în splendidul restaurant al gării“ din Pesta, scriitorul va voi „să-și răzbune“ —, partener subordonat cu care femeia formează nu atît un cuplu, cît — prin anexiune, prin lacomă înghițire — o unică ființă, monstruoasă, după cum o sugerează „cele trei mîini“ de caracatiță ale perechii adormite ; aversiunea prea categorică și din această cauză suspectă a Miței față de intrus nu constituie o atitudine ireversibilă) ; în una din cele cinci referiri la autor ale Miței locul dracului îl ia Dumnezeu ; urarea nu este însă din această cauză mai cordială : „— Bată-te Dumnezeu de boanghen ! zice tînăra.“ O așa de frecventă pomenire a diavolului, lipit pur și simplu de persoana autorului, nu poate fi întîmplătoare : scriitorul satiric nu este numai „străinul“, „spionul“ ci și... omul dracului. Ceva terifiant demonic pare să-l lege de Mefisto. „Tragedia lui Gogol — consideră N. Berdiaev, în spiritul concepției sale filozofice (teologice) — a fost că el n-a reușit niciodată să vadă și să înfățișeze chipul omenesc, chiar divin în om. Ceea ce l-a făcut să sufere mult.“ Și Caragiale a fost acuzat de unii, chiar dacă nu din punct de vedere creștin, că a desfigurat chipul aproapelui, că nu a văzut prototipul (cu mai mulți r), nu divin, ci etnic. Din perspectiva acestora, satiricul e un intrus, pe el îl aduce întotdeauna diavolul : într-o literatură, într-o comunitate sau într-un compartiment de tren : „Dracul l-a mai adus și p-ăsta“, ar putea exclama ei împreună cu înciudata Mița. În această schiță „ușoară“, doar amuzantă, neinclusă în volum decît postum, în *Reminiscențe*-le din 1915, un cvartet cu participarea extraordinară (ca să spunem așa) a autorului (al cincilea personaj), în această schiță „minoră“ intitulată ironic *Lună de miere* se reflectă mai mult decît oriunde în opera lui I. L. Caragiale condiția, destinul, riscurile, comedia — și tragedia — scriitorului satiric. În schița *Lună de miere* Caragiale se joacă de-a el însuși, se deghizează pentru a se divulga, se disimulează pentru a-și face mai evidentă esența. (Să mai observăm că motivul călătoriei — aici feroviare — este un motiv caracteristic literaturii sati-

Scanned with OKEN Scanner

rice. Gulliver, Cicikov sînt niște călători. Personajele lui Caragiale — și împreună cu ele autorul — se află nu o dată în tren. Călătoria permite scriitorului satiric să inspecteze cu un ochi critic, din afară, realitățile de sub nasul lui sau alegoriile lor. Satiricul e „străinul" care călătorește prin locurile cele mai familiare ca printr-un peisaj insolit.).

Schița *Lună de miere* reprezintă în același timp un *concentrat* al literaturii caragialiene. Compartimentul trenului internațional în care nimerește autorul, tulburînd prin prezența lui o fericită lună de miere... extraconjugală alcătuiește un microcosm aproape complet, în care se reflectă cu fidelitate macrocosmosul operei. Avem astfel mai întîi triunghiul erotic fundamental în comediile și momentele lui I. L. Caragiale ; format, aici, din „Domnul cel gros" („un domn destul de burtos", „greoi", „gîfîind", deja obosit de drum și probabil de mult suferind, după cum o dovedește limpede scopul adevărat al călătoriei „de nuntă" : cura, tratamentul medical), în etate de 50—60 de ani (numit din această cauză și „domnul cel în vîrstă"), surd la propriu și orb la figurat, un om avut, judecînd după cei trei medici pe care i-a consultat în țară, după voiajul din motive de sănătate pe care și-l permite în străinătate și după... Mița, măritată, firește, nu din dragoste cu dînsul, nedespărțit nici măcar în tren de „pernița" comodității sale bătrînești („pernița", pierdută și regăsită, fiind adevărata lui jumătate) = soțul, proaspătul soț desigur, ca să zicem așa ; din mult prea tînăra Mița, de 22—23 de ani, „o strălucitoare frumusețe blondă", tare nerăbdătoare să rămînă singură, „la Franțisbat", „vreo două, trei luni" („luna de miere" se prelungește) cu vechiul ei partener (legătura nu e numai extraconjugală ci și anteconjugală), cu care pînă atunci (pînă „mîine seară") se consolează cum poate, mai mult sau mai puțin pe furiș (grupul din compartiment se destramă treptat : al cincilea personaj, autorul, coboară la Pesta, dar și celelalte patru personaje se despart, două cîte două ; „Domnul cel gros" cu „mamița" — dădaca ginerelui ei — probabil ; Mița și Mișu, în mod sigur ; grupul se micșorează pînă ce din

Scanned with OKEN Scanner

el nu mai rămîne decît perechea, cuplul, în tête-à-tête — așa cum se și cuvine de altfel în „luna de miere“) = soția ; și din Mișu, un brunet „de vreo treizeci de ani“, cam șters dar de care Mița pare pe deplin mulțumită = amantul ; în mijlocul acestui triunghi o putem așeza, asemenea unui ochi vigilent, pe „mamița“ („cocoana Sofița“), „o femeie uscățivă de vreo patruzeci și ceva de ani ; trebuie să fi fost tare frumușică pe vremea ei — apreciază autorul ; un tip picant, și niște ochi scînteietori, plini de vioiciune și de viclenie“ ; „vremea ei“ a trecut însă ; acum e vremea fiicei, al cărei amor ilicit îl acoperă, a Miței, picantă ca maică-sa odinioară și probabil tot atît de năbădăioasă, dacă nu și mai și ; în schița lui Caragiale „iada sare casa“ ; ca multe din suratele ei, Mița nu este „fidea“ ; spre deosebire de ele însă, ea merge foarte departe, înșelîndu-și soțul chiar sub nasul lui — nu numai la figurat, ca Veta de pildă, ci și la propriu ; acum, „cocoana Sofița“ se consolează cu tutun și ceva alcool, după cum o trădează plăcerea cu care primește („primește bucuros“) să guste din „cognac“-ul foarte politicos oferit de „boanghenul“ cu purtări ireproșabile. „Cocoana Sofița“ nu este doar paravanul iubirii tinerilor (nu întîmplător ea e cea care, după găsirea „perniței“, „trage la loc perdeluța peste lampă“, refăcînd în compartiment obscuritatea propice dragostei) ci și îngrijitoarea, reazemul — și la propriu, anexa — alături de pernița și cornetul acustic, ginerelui ei mai vîrstnic : „Îndată ce *și-a culcat* (s.n.) pe domnul cel gros, cocoana...“. În amîndouă ipostazele, „mamița“ joacă un rol subaltern ; ea îl conduce la toaletă pe soțul fiicei ei și e pur și simplu dată afară din compartiment de aceasta („trece-n coridor“ supusă) cînd sărutările se înmulțesc : „Și iar sărutările... Apoi, din adîncul sufletului : — Off !... Mișule !... Mamițo ! mamițo ! — Ei ! ce e, soro ? ce mai poftești ? — Tot nu dormi ? — Mi-e cald ! nu pot să dorm... — Atunci, du-te puțin p-afară. Cocoana se scoală și trece-n coridor...“ Rolul subaltern de suprafață al „cocoanei Sofița“, servitoarea fiicei și a soțului fiicei sale, este contrazis și întregit de rolul dirigent ascuns al eroinei : putem fi siguri că în mare măsură *ea* a fost aceea care a potrivit

Scanned with OKEN Scanner

lucrurile în forma în care le-a surprins autorul ; dacă pe Mișu și l-a ales singură Mița, pe soțul acesteia l-a ales cocoana Sofița, întruchipînd vechea viclenie (acea „viclenie“ de care sînt plini ochii ei) a servitoarei-regizoare ; perechii tinerilor îi corespunde în schița *Lună de miere* (ticsită de felurite simetrii, nu numai spațiale, rezultînd din mișcarea de balet a personajelor care își schimbă mereu locurile în compartimentul în care există o bancă a pozițiilor mobile : Mișu, Mița, mamița și una a pozițiilor fixe : „domnul cel gros“ și autorul, ci și de vîrstă, de înfățișare fizică etc. : tînără / bătrîn, blondă / oacheș, uscățivă / gros...) perechea vîrstnicilor, ne-pereche, „în plus“ fiind doar scriitorul — ochiul care ține sub supraveghere chiar și ochiul triunghiului. Cînd acesta din urmă se închide (cocoana Sofița adoarme și ea pînă la urmă), se deschide — la timp — ochiul autorului, care evită în ultima clipă catastrofa conjugală (prefigurată de teama accidentului feroviar) : „Ne-apropiem de Pesta. Cocoana a moțăit cît a moțăit și a adormit și ea... O ! Argus ! Domnul care horcăie face o mișcare... Vrea să se scoale... Se scoală ! Eu mă ridic desperat și, apucînd cele trei mîini din față le zgudui puternic“ etc. Caragiale sugerează iminența pericolului printr-o succesiune de verbe : „domnul care horcăie face o mișcare... vrea să se scoale... Se scoală !“, îngroașă a spaimă vocea, augmentează la modul comic proporțiile primejdiei. Încă o clipă și bărbatul înșelat își va surprinde soția în flagrant delict, adormită cu capul pe umărul și pieptul amantului ei, cufundată — în această elocventă atitudine — într-un somn reparator ; suspans tipic caragialean ! Soțul care „se scoală“ pare un Golem redutabil, răzbunător... Intervine însă, salvator, după cum am văzut, autorul, care ia prompt locul cocoanei Sofița, căzută la datorie, ca să spunem astfel : pentru o clipă îngerul păzitor al tînărului cuplu, „mamița“ lui, devine scriitorul însuși. Păcălindu-i pe cei trei păcălitori, autorul le dă totuși o mînă de ajutor la nevoie, suplinind-o pe „cocoana Sofița“. Astfel încît *păcălitul* e pînă la urmă tras pe sfoară nu de trei, ci de patru inși. Scriitorul devine complicele personajelor sale, astuțioase și naive totodată.

Scanned with OKEN Scanner

Regăsim, apoi, în compartimentul trenului internațional, periferia caragialiană, cu tipurile și cu limbajul ei. „Cocoana Sofița" este, am văzut, „un fel de mahalagioaică" : „— Bravos cognac ! așa zic și eu... Mersi !... Trebuie să fie scump", glăsuiește eroina, serviabil, galant tratată de „străin" pe coridorul unde fusese expulzată ; „mamița" îi spune fetei „soro", iar fata se numește Mița ; amantul ei neabandonat la măritiș răspunde la apelativul Mișu ; „domnul cel gros" este probabil un negustor judecînd după mediul din care și-a extras nevasta și soacra etc. În compartimentul de tren din schița *Lună de miere* călătoresc nu numai „domnul cel gros", „cocoana Sofița", Mița și Mișu, călătorește însăși periferia de atîtea ori evocată în opera lui I. L. Caragiale, un întreg univers socio-cultural sub formă de comprimat. Regăsim, de asemenea, agitația familiară personajelor caragialiene, mai ales a celor scenice *(Lună de miere* poate fi privită și ca o piesă scrisă pentru o microscenă închisă ca o carceră). Se intră și se iese în și din compartiment (mai întîi intră autorul, intrusul, apoi „domnul cel gros" sprijinit de cocoana Sofița își reocupă locurile, pe urmă „mamița" este dată afară pe coridor, urmată grabnic de „boanghen" pentru ca după un timp amîndoi să reintre, în aceeași ordine, în fine Mișu o zbughește pe ușă cînd soțul e cît pe ce să le descopere legătura), iar în compartiment e un permanent du-te-vino, Mișu, Mița și „mamița" schimbîndu-și fără astîmpăr locurile. De fiecare dată uimit, scriitorul îi descoperă mereu în alte poziții ; Mișu mai ales e cînd ici, cînd colo, alături de Mița, lîngă fereastră, sau drept în fața autorului, singur sau împreună cu perechea lui, care și ea alunecă o dată în cealaltă extremitate a băncii, vis-à-vis de „boanghen", unde o surprinde dimineața și e cît pe-aci s-o surprindă și soțul. Noaptea călătoriei cu trenul spre Pesta și mai departe, din schița *Lună de miere*, e „o noapte furtunoasă" într-un spațiu redus la dimensiunile unei cutii.

Finalul schiței (care începe „într-o stație mică, de pe linia Brașov—Cluj" și care se încheie, simetric, într-o

Scanned with OKEN Scanner

stație mare, la Pesta, în „splendidul restaurant al gării") l-am putea intitula „O răzbunare nedusă pînă la capăt". Apropiindu-se de masa unde „damele" și „domnul în vîrstă" servesc cafea cu lapte, autorul, vorbind „tare și răspicat" *și pe românește*, demascîndu-se deci spectaculos, pare hotărît totodată să-l demaște soțului înșelat pe Mișu, așezat la o altă masă, în apropiere :

„— Boierule ! deși n-am onoare să vă cunosc... vă rog să vă uitați încoace...

Și-i arăt masa unde e d. Mișu. Boierul se uită încotro i-arăt : cocoanele au înlemnit.

— Boierule ! adaug eu, vezi pe tînărul acesta ?... Îl vezi ?

— Ei ! da ; ce ?

— Te-ntreb numai, de curiozitate !

Apoi, întorcîndu-mă către damele aiurite :

— Călătorie și petrecere bună, coconițelor ! Vă sărut mînușițele !

...Și boanghenul pleacă mîndru că nu s-a-ndurat să-și răzbune pe o tînără ușuratică, turburîndu-i mai mult decît o clipă luna de miere."

Intenția răzbunătoare se frînge chiar în cursul traducerii ei în faptă, înainte de a fi totuși prea tîrziu ; brusc, scriitorul o întoarce (ca la Ploiești !) printr-o replică în doi peri : „— Te-ntreb numai, de curiozitate !" și pleacă, nu înainte de a-și lua un politicos rămas bun de la cele două femei mult încercate de teribila glumă a fostului lor tovarăș de drum, prea ușor transformat de ele în „boanghen". Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză și e lipsită de forța inumană, inexorabilă a pamfletului-ghilotină, de tip swiftian. O anumită bonomie o îndulcește, cel puțin uneori.

*

În schița *Diplomație* (publicată tot în 1901, în care pe eroină o cheamă tot Mița și în care autorul apare iarăși ca personaj, identificat de data aceasta sută la sută cu I. L. Caragiale, ca editor al „Moftului Român")

întîlnim un alt soț încornorat, pe nenea Mandache, surprins de narator, într-o seară, „la berărie", unde își aștepta cu mare nerăbdare nevasta, dusă de la patru la „un ciufut bătrîn" („care are o pereche de case, depuse la credit pe zece mii de lei, și vrea să se desfacă de ele, fiindcă și-a făcut altele mai mari... și cere peste credit șapte mii de lei. Eu i-am dat cinci... — spune nenea Mandache. Nu vrea... De zece zile stăm la tocmeală și nu vrea să lase nici o sută de lei, dar nici eu nu-i dau nici cincizeci de lei mai mult...") ca să-l convingă să renunțe la cele două mii de lei („Șicul e să lase două", nici un leu mai puțin) : „Haz ar avea să-l traducă și p-ăsta !... Dacă-l traduce și p-ăsta... nu mai am ce zice : mă-nchin", promite nenea Mandache. După cuvîntul a *traduce* (care apare, în diferite forme verbale, de nouă ori în text) eroul introduce și cuvîntul din titlul schiței, *diplomație* (pomenit, împreună cu derivatul *diplomată,* de asemenea de nouă ori : nenea Mandache *e un personaj de două cuvinte*) : „Teribilă e, domnule ! are o diplomație, domnule, ceva de speriat..." Întrebat pe șleau de autor : „— Adică, nene Mandache, cum vine vorba asta de diplomație ?", nenea Mandache explică : „— Ei ! uite, nene, este un secret, care nu poate să-l aibă orișicare... Se uită așa nu știu cum, și-l aduce pe om cu vorba, și iar se uită, și iar cu vorba, și iar se uită — e ceva de speriat, pe onoarea mea !... Dar aici e un caz mai greu ; bătrînul e al dracului !..." Mița e dusă la, desfășoară în acea după-amiază spre seară o mare bătălie, cea mai dificilă din întreaga ei carieră de „eminentă diplomată" (mai dificilă chiar decît aceea de mai „zilele trecute" împotriva a nu mai puțin de trei adversari, „domnul director", „domnul secretar general" și „domnul ministru", cînd nenea Mandache fusese în pericol de a fi suprimat, și n-a mai fost, ba din contra s-a trezit înaintat !), o bătălie care se prelungește alarmant ; e dusă și nu mai vine ; la șapte și cinci minute mult așteptata Mița (acum și de autor, curios să afle cu ce rezultat s-a soldat confruntarea cu bătrînul cel ciufut) încă nu apăruse. La puțin timp după ultima oră indicată

Scanned with OKEN Scanner

în text nenea Mandache o zărește însă coborînd din tramvai și îndreptîndu-se spre masa lor : „După aerul ei radios, se vede că eminenta diplomată a repurtat un deplin triumf. — L-ai tradus ? întreabă nenea Mandache. — Ei, bravos ! răspunse ea. — Cu cinci mii ? — Cu.“ În final, imbatabila diplomată îl „traduce“ rapid și pe autor, obligat să promită că le va trimite acasă „Moftul Român“, firește pe gratis.

Nenea Mandache nu este (departe de așa ceva !) singurul încornorat din literatura lui I. L. Caragiale ; el nu este, de asemenea, nici singurul încornorat credul ; *este* însă *singurul* încornorat credul care motivează succesele lesne explicabile ale „încîntătoarei“ lui soții în acest fel neașteptat, prin... diplomație, prin talentul de a-i „traduce“ pe toți. De ce ? De ce *„vorba asta de diplomație“* (cînd toată „diplomația“ Miței se reduce la mereu același tîrg ordinar, în care femeia își oferă fără multe ezitări trupul) ? De ce naivitatea personajului îmbracă tocmai această formă de autoînșelare, sublimînd mizeria infidelităților interesate și evidente pentru toată lumea ale eroinei într-o „curată“ ipostază diplomaticească ? De ce clasicele iluzii ale soțului încornorat merg în *această* direcție (și nu în alta) ? Deci nu de ce justifică el triumfurile repetate ale unei neveste foarte extraconjugale (de justificat oricum trebuia să le justifice), ci de ce le justifică *în acest fel* ? Explicația s-ar putea afla chiar în mîna personajului, sau pe masa la care șade el la berărie, ori în buzunarul hainei. Nu se află sub formă de indicație regizorală precisă, dar asta nu schimbă cu nimic lucrurile. Ar fi putut să se afle... Explicația o constituie gazeta, ziarele. Eroii lui I. L. Caragiale sînt mari cititori de ziare și mari amatori de politică ; iar politica — mai ales la 1901, cînd toată lumea mai trăia în „la belle époque“ — e diplomație. Nenea Mandache nu face excepție din acest punct de vedere, chiar dacă ziarul nu se găsește asupra sa, sau lîngă el. Ca atîtea personaje caragialiene, și el trebuie să fie plin de *cuvinte și texte de ziar*, de ecourile mai mult sau mai puțin aproximative ale evenimentelor politice, naționale

Scanned with OKEN Scanner

și internaționale, de la începutul secolului. De remarcat că la revista umoristică „Moftul Român“ eroul schiței *Diplomație* (publicată chiar în „Moftul Român“) se referă *în numele soției sale,* mai emancipată, mai cultă : „— Grozav îi place soției mele să-l citească...“. În ce-l privește, el se mulțumește cu ziarele, cu politica. Așadar : tocmai influențat, sugestionat de ele ajunge încornoratul și neștiutorul soț să creadă în geniul diplomatic al nevestei sale, în marea ei artă, machiavelică, de a-i „traduce“ pe toți : cel mai „tradus“ fiind însă chiar el.

Scanned with OKEN Scanner

Oare ce impresie face romanul *Gorila,* multă vreme, mai precis pînă în 1981, cînd apare în sfîrșit volumul 10 al ediției critice de *Opere,* îngrijită de reputatul Niculae Gheran, practic de negăsit, cititorului care, profitînd să zicem de necesara ediție de popularizare, „interedito-rială" scoasă de „Minerva" cu prilejul centenarului scri-itorului, ia cunoștință de el în 1985, după aproape 50 de ani de la publicarea lui în 1938, bine distanțat în timp față de scena politică românească de acum o jumătate de veac, parcurgîndu-l ca pe o carte nouă, posterioară *Scrinului negru* sau *Delirului* ? Oricum, o lectură proa-spătă, circumscrisă strict obiectului ei, surdă (pe cît po-sibil) la glasul de sirenă al opiniilor literare și extra-literare ce i-au creat penultimului roman al lui Liviu Rebreanu un destin atît de ingrat, impune cîteva con-statări, de natură a modifica într-o apreciabilă măsură imaginea „generală" mai veche asupra *Gorilei.* (De fapt, dintre marii critici interbelici numai G. Călinescu a emis o părere ferm negativă, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și chiar Pompiliu Constantinescu, mai reținut, au scris favorabil la apariția cărții.) Prima con-statare e (n-are cum să nu fie !) că romanul se citește cu interes, cu poftă, pe nerăsuflate. Din capul locului deci, o notă bună, neașteptat de bună pentru „scrierea cea mai rea a lui Liviu Rebreanu" (cum califica G. Că-linescu *Gorila*). Care se citește astfel însă nu numai din cauza „subiectului" sau pentru că ar fi un roman „cu cheie" : „Eforturile noastre de a ne sustrage realității, de a refuza să identificăm personajul central cu un mo-

Scanned with OKEN Scanner

del real sunt, pînă la sfîrșit, înfrînte" — afirma în 1938 Pompiliu Constantinescu (dacă a fost vreodată, astăzi în nici un caz nu mai este, „cheia" presupunînd familiaritatea cu modelele); ci și deoarece ni se pare bine construit și bine scris, realizînd — printr-o riguroasă ordonare a capitolelor — o succesiune plină, sigură, rapidă, o viteză a narațiunii în consens cu viteza evenimentelor epocii din care și-a scos materia și parvenind la un nivel al expresiei sugestive și juste, superior altor scrieri ale autorului. Nu ni s-a părut că *Gorila* suferă de acel stil gazetăresc, de cronică, de care s-a făcut atîta caz (de unde să-l fi luat, în penultimul său roman, autorul lui *Ion*, al *Pădurii spînzuraților* și al *Răscoalei*, cum să se fi pricopsit cu el, așa, peste noapte, un mare scriitor aflat aproape de sfîrșitul carierei lui ?) Chiar termenul de cronică nu mi se pare potrivit aici, căci Rebreanu nu descrie cu documentul în mînă anumite evenimente sau personaje istorice, nu-și copiază pur și simplu epoca, nu și-o fotografiază, ci evocă sintetic, încearcă să capteze esența unor fenomene sociale și politice în curs de desfășurare. *Gorila* e un „film", o creație, nu un jurnal de actualități, o videocronică. A doua constatare e că în *Gorila* sînt multe personaje vii, în special feminine, în frunte cu Virginia, soția abandonată, și cu Cristiana Belcineanu, perechea predestinată a eroului, enigmatică și fascinantă într-adevăr de la distanță, așa cum îi cere rolul să fie, deși banalizată oarecum spre sfîrșitul cărții, cînd devine accesibilă (alte eroine reușite : hotărîta Cintia și grupul doamnelor între două vîrste sau deja în etate, „zdravene" din punct de vedere artistic : d-na Cornoiu, d-na Rotaru, d-na Teleman și mai ales d-na Niculina Herdelea) : „trăiesc" însă și „bărbații", unii mai mult (avocatul Rotaru, Dolinescu, Ion A. Ionescu, Titu Herdelea — reîntîlnit de cititor ca un personaj real rătăcit printre personaje fictive), alții mai puțin (Belcineanu, Teofil Drugeanu); iar eroului cărții, ziaristului Toma Popescu-Pahonțu, nu i se poate nega o anumită vigoare balzaciană. Cel mai viu, extraordinar de viu, de autentic, de adevărat în tot ceea ce simte și face e acesta din urmă în clipa morții sale; moartea lui Toma Pahonțu, împușcat mișelește, după lăsarea întunericului, în

Scanned with OKEN Scanner

stradă, este descrisă de autor mai întîi din afară, apoi dinlăuntru, prin derularea ultimelor senzații și gînduri ale victimei. Iată-le (cu cîtă precizie înregistrate, în toată splendoarea concretului lor profund omenesc !), într-o pagină magistrală, antologică, pe care ne permitem s-o citățm pentru a demonstra — și pe această cale — valoarea operei : „Din crîmpeiul de clipă cînd l-a recunoscut, Pahonțu a simțit că Ionescu vrea să-l omoare și totuși l-a așteptat fără frică și cu o curiozitate parcă i-ar fi adus un răspuns de mare însemnătate. A văzut revolverul, dar nici nu i-a trecut prin minte să se apere, deși gura lui a rostit, șoväind și fără voie, «nu trage»... În același timp a auzit apostrofa neagră de ură și s-a gîndit fulgerător că așa l-a urît Ionescu totdeauna, iar inima lui de aceea nu l-a suferit. Îngrijorat să nu-l lovească în cap și să-l desfigureze, a ridicat brațul drept moale, mai mult în formă de salut decît ca o apărare. Troznetul revolverului i s-a părut mai slab și înăbușit ca și cum ar fi fost filtrat printr-o căptușeală foarte groasă care absoarbe zgomotul. Simți o izbitură în piept parcă l-ar fi lovit un pumn greu încît se clătină puțin pe picioare și trebui să se reazime de castanul bătrîn subt care se oprise. În nări îl gîdila un miros de stofă arsă... Numărase trei focuri repezi și mai aștepta cel puțin trei și se minună văzînd pe Ionescu depărtîndu-se liniștit, cu pași rari și grei pe care-i auzea întocmai ca pe cei care trecuseră pe subt fereastra lui adineaori cînd era cu Cristiana.

«El crede că m-a omorît, se gîndi dînsul. Dar nu vreau să mor !»

Pașii lui Ionescu se stingeau. Pahonțu i-a auzit cotind pe strada Progresului la dreapta, spre Piața Kogălniceanu... Urmă o tăcere parcă nesfîrșită, subliniată de departe de uruitul metalic al tramvaielor pe lîngă Cișmigiu și pe bulevard.

Timpul părea că s-a oprit în loc, atît de mult i se părea că a trecut de cînd a auzit glasul care l-a strigat pe nume. Și totuși nu se scursese nici un minut întreg..." etc.

Cît de departe sîntem de „nivelul de jos al mijloacelor" scriitorului, pe care *Gorila*, după G. Călinescu, l-ar

Scanned with OKEN Scanner

înfățișa ! Analistul, fără insistența din *Pădurea spînzuraților* sau *Ciuleandra*, dar întotdeauna exact, este prezent și în alte împrejurări evocate în roman, mai cu seamă în cele de criză conjugală. *Gorila* este (dacă este — vezi mai sus) nu numai o cronică politică, ci și — în mod sigur — o cronică de familie, înfățișînd drama unor căsnicii în impas, trecător (soții Rotaru) sau definitiv (soții Pahonțu). Martira acestor scene domestice ce pot fi zguduitoare (dovadă : seara de Crăciun dinaintea despărțirii) este Virginia, poate personajul cel mai izbutit din roman. G. Călinescu (îl citățm încă o dată pe marele critic deoarece el a fundat opinia negativă despre *Gorila* în plan estetic) o ironizează pe nedrept : „Virginia, nevasta lui Toma, femeie de treabă, nu găsește altceva de făcut spre a se admira, decît, ca Nadina din *Răscoala,* să se așeze în fața oglinzii, goală.“ Scena la care se referă criticul nu este însă gratuită ; surprinsă de bărbatul ei, care intrase fără a bate la ușă, femeia se sperie inexplicabil de tare, *ca de un străin* ; „spaima (ei) stranie“, ce stăruie multă vreme în suflet „ca un pumnal“, este efectul inconștient al faptului că ea intuise deja *înstrăinarea* omului iubit. Virginia se sperie de parcă ar fi văzut în camera ei o... gorilă. Ceea ce și este întotdeauna un bărbat care se apropie de o femeie fără dragoste. Ceea ce și era de pe atunci, față de soția lui, Pahonțu (în grai popular, cu sens peiorativ *pahonț* înseamnă necioplit, bădăran, murdar), în sufletul său deja „soțul“ Cristianei încă necucerite. Pe lîngă ceea ce simbolizează în planul politic al cărții (politicianismul burghez și extremismul de dreapta), „gorila“ din titlul romanului poate reprezenta și un simbol erotic, al instinctului sexual bestializat prin dezastrul instituției sociale, al cadrului umanizant : căsnicia, familia. Că poate fi așa ne-o sugerează și faptul că în acest sens *simbolul gorilei* reapare chiar în ajunul despărțirii soților Pahonțu, în seara sărbătorească și nespus de tristă de Crăciun (ultimul lor Crăciun !), sub forma lui moș Crăciun însuși, „*o matahală*“ ce înfricoșează nu numai pe copii, ci și pe Virginia. Scriitorul surprinde corect psihologia femeii „de treabă“, pentru care o masă cu musafiri e „un eveniment infinit mai important“ decît o criză de guvern. Nu

trebuie confundate — cum am impresia că se întîmplă — mediocritatea tipurilor și absența complicației sufletești cu insuficiența literară a personajelor, cu incapacitatea analitică. Un creator de viață, un fin psiholog (care știe prea bine ce complicat poate fi chiar sufletul omului necomplicat !) se dovedește Liviu Rebreanu și în *Gorila*. Nu este deci adevărat că „Nici un personaj nu trăiește", cum afirma categoric, în maniera sa caracteristică, Al. Piru. O altă constatare e că înfățișarea lumii politice, cu sumedenia de partide și „partiduțe" și cu apariția, în replică, a unor mișcări de orientare totalitară, cu agitația ședințelor Camerei și cu gălăgia presei, cu lupta de culise și electorală, cu demisii și aranjamente, conflicte și complicități, cu tot previzibilul și imprevizibilul ei, nu dezamăgește : are autenticitate, nerv, culoare. E destul să ne gîndim la întrevederea dintre Rotaru și președintele partidului pe care primul îl părăsește, apelat cu un „iubite șefule" ce spune multe despre politicianismul nostru burghez, sau la campania de propagandă la sate inițiată de „frații de cruce" ai lui Dolinescu. În fine, constatăm (textul romanului ne este suficient) netemeinicia acuzațiilor ce au planat multă vreme asupra lui Liviu Rebreanu în legătură cu o pretinsă nedelimitare de linia „fraților de cruce". În realitate autorul se delimitează categoric de aceștia prin crima odioasă pe care ei o săvîrșesc ! Altfel ar trebui să ne închipuim că marele scriitor ar fi putut-o justifica în vreun fel, ceea ce este absurd ! În ce privește neutralitatea de prozator *obiectiv*, cu tot atîta îndreptățire l-am putea acuza pe Liviu Rebreanu, dacă ea ar fi o vină *la un scriitor*, că în *Răscoala* nu s-a delimitat destul de autorități. Ceea ce, iarăși, ar fi absurd. „Aerul de obiectivitate — scria Liviu Rebreanu (*Jurnal* I, p. 491) — se naște poate din faptul că toți eroii din *Răscoala pare că au dreptatea de partea lor* (s.a.)". Pare ! Și adaugă (*Jurnal*, p. 523) : „Din capul locului, *artistul* (s.n.) trebuie să fie convins de un lucru : dreptatea absolută, pură nu există. Că, deci, toate personajele create de el, au fiecare o dreptate a lui." *Artistul*, nu omul sentimental sau rațional, moral sau politic, care adesea e convins de contrariul ! Scriitorul care creează ca un de-

Scanned with OKEN Scanner

miurg este părintele tuturor creațiunilor sale, bune sau rele în plan etic, egale între ele în planul existenței. Numai în acest sens Liviu Rebreanu este „indiferent". „De n-ar fi o extraordinară stăpînire de sine, îndelung exercitată și ajunsă la desăvîrșire — scria tocmai în legătură cu *Gorila*, în 1938, Șerban Cioculescu —, i s-ar cuveni imputată autorului indiferența ca o neizbutire, dar ea este în realitate un act de voință epică : a lăsa să vorbească faptele și numai faptele." Și faptele vorbesc limpede în *Gorila*, crima ne edifică în legătură cu adevăratele intenții ale „fraților de cruce". Din materialele publicate de Niculae Gheran în volumele 9 și 10 de *Opere* și în addenda la *Jurnal* I, oricine poate culege dovezi capabile să risipească orice suspiciune : „Sînt însă hotărît de partea democrației — afirma Liviu Rebreanu în 1935. Dacă n-ar fi existat democrația, eu aș fi rămas la Prislop, la coarnele plugului." Spuneam însă că textul romanului este suficient în această privință. Să luăm de pildă figura lui Barbu Dolinescu. Ca funcționar, el se remarcă printr-o corectitudine exemplară. Este deci un om înzestrat cu anumite calități. Să deducem de aici că autorul îl „simpatizează" ? Nu, firește. Ceea ce se poate într-adevăr deduce este caracterul nociv al mișcărilor de extremă dreaptă ; cu atît mai nociv cu cît, în anumite cazuri, reușesc să atragă de partea lor, printr-o nerușinată demagogie, și unele elemente dotate. Prin datele pe care le oferă, autorul pune de altfel la îndoială înseși calitățile personajului, atîtea cîte sînt : „odrasla unei familii mari", Dolinescu își putea permite să-și înfrunte șefii fără riscuri. Ar mai fi procedat oare el tot astfel dacă ar fi fost un simplu fiu de țăran, ca Pahonțu ? Arivismul acestuia din urmă e criticat de Dolinescu de sus (și de la dreapta) ; de aici veșnicul, insuportabilul său aer ironic, superior față de Toma, care nu-și mai înghite prietenul, cu care va ajunge chiar să se bată. Capabil de ură, violent, intolerant, Dolinescu se trădează și prin înfățișarea lui, după cum o dovedește portretul „favorabil" pe care i-l face autorul, dar din care nu lipsește linia orizontală a buzelor subțiri ce ascundeau în rigiditatea lor „o *cruzime* (s.n.) aproape în contrast cu tot restul". Impresia pe care Barbu Dolinescu

Scanned with OKEN Scanner

i-o face într-o zi lui Pahonțu este elocventă : „— Măi Barbule, te-am ascultat, dar toată vremea mă gîndeam că nu există pe lume animal mai crud și mai sălbatic ca omul și îndeosebi omul care *se crede* (s.n.) mai cinstit și fără cusur, care n-a suferit și n-a păcătuit încît nu e în stare să înțeleagă un țipăt al inimii, o patimă și să ierte !...“. Astfel, fără să intervină direct în text (cum n-a făcut-o niciodată !), Liviu Rebreanu lasă „să vorbească faptele și numai faptele“ : iar faptele vorbesc, după cum am spus, limpede.

„Hotărît, ultimele romane ale lui Rebreanu sînt slabe — afirma, „hotărît“, tînărul Nicolae Manolescu în *Lecturi infidele*. Reluate, nu spun mai mult decît înainte.“ Mie mi-au spus ; sau mi-a spus *Gorila,* oricum. Într-o carte recentă, Stancu Ilin numește *Gorila* „ultimul mare roman al scriitorului“. Mai aproape de adevăr, Ion Simuț pledează (în volumul *Diferența specifică*, 1982) pentru așezarea romanului din 1938 printre operele (*Adam și Eva, Ciuleandra*) „de al doilea raft“, „creații cu echilibrul foarte apropiat de al capodoperelor.“

*

Prin caracterul său de roman politic și de actualitate („evenimentele m-au ajuns din urmă“, declara Liviu Rebreanu la apariția cărții), ca și prin conul de umbră în care s-a aflat multă vreme, *Gorila* amintește de un alt roman politic și de actualitate, considerat și el pînă nu de mult „compromițător“ pentru autorul lui, un celebru scriitor, ce nu i-a fost necunoscut părintelui lui *Ion*. Pe Dostoievski, Liviu Rebreanu îl citează de cîteva ori în convorbirile și interviurile sale (v. *Jurnalul* de curînd apărut), în care se referă în treacăt la *Idiotul* și pentru a demonstra că „arta nu poate fi glumă“ evocă „zbuciumul întunecat din *Crimă și pedeapsă*“, care „te urmărește săptămîni și chiar ani de zile“ ; exegeții ne asigură că scriitorul român a fost un „mare cititor în același timp al lui Tolstoi și Dostoievski“ (Al. Săndulescu), vorbesc de faptul că el „repetă, pînă la un punct, experiența lui Dostoievski“, de filiația cu F. M. Dostoievski (Stancu Ilin) ; într-o *Istorie a literaturii române*.

Scanned with OKEN Scanner

i-o face într-o zi lui Pahonțu este elocventă : „— Măi Barbule, te-am ascultat, dar toată vremea mă gîndeam că nu există pe lume animal mai crud și mai sălbatic ca omul și îndeosebi omul care *se crede* (s.n.) mai cinstit și fără cusur, care n-a suferit și n-a păcătuit încît nu e în stare să înțeleagă un țipăt al inimii, o patimă și să ierte !...“. Astfel, fără să intervină direct în text (cum n-a făcut-o niciodată !), Liviu Rebreanu lasă „să vorbească faptele și numai faptele“ : iar faptele vorbesc, după cum am spus, limpede.

„Hotărît, ultimele romane ale lui Rebreanu sînt slabe — afirma, „hotărît“, tînărul Nicolae Manolescu în *Lecturi infidele*. Reluate, nu spun mai mult decît înainte.“ Mie mi-au spus ; sau mi-a spus *Gorila*, oricum. Într-o carte recentă, Stancu Ilin numește *Gorila* „ultimul mare roman al scriitorului“. Mai aproape de adevăr, Ion Simuț pledează (în volumul *Diferența specifică*, 1982) pentru așezarea romanului din 1938 printre operele (*Adam și Eva*, *Ciuleandra*) „de al doilea raft“, „creații cu echilibrul foarte apropiat de al capodoperelor.“

*

Prin caracterul său de roman politic și de actualitate („evenimentele m-au ajuns din urmă“, declara Liviu Rebreanu la apariția cărții), ca și prin conul de umbră în care s-a aflat multă vreme, *Gorila* amintește de un alt roman politic și de actualitate, considerat și el pînă nu de mult „compromițător“ pentru autorul lui, un celebru scriitor, ce nu i-a fost necunoscut părintelui lui *Ion*. Pe Dostoievski, Liviu Rebreanu îl citează de cîteva ori în convorbirile și interviurile sale (v. *Jurnalul* de curînd apărut), în care se referă în treacăt la *Idiotul* și pentru a demonstra că „arta nu poate fi glumă“ evocă „zbuciumul întunecat din *Crimă și pedeapsă*“, care „te urmărește săptămîni și chiar ani de zile“ ; exegeții ne asigură că scriitorul român a fost un „mare cititor în același timp al lui Tolstoi și Dostoievski“ (Al. Săndulescu), vorbesc de faptul că el „repetă, pînă la un punct, experiența lui Dostoievski“, de filiația cu F. M. Dostoievski (Stancu Ilin) ; într-o *Istorie a literaturii române*.

Studii (1979), Pădurea spînzuraților e numit un roman „dostoievskian"... O mică paralelă între *Gorila* și *Demonii* nu va părea, în acest context, nefirească. Desigur, multe și mari deosebiri separă cele două romane, opuse chiar în chip simetric în unele puncte (unul se ocupă de terorismul de stînga, celălalt — de cel de dreapta; scriitorul rus a fost acuzat că denigrează pe revoluționari — în realitate fiind vorba de pseudo-revoluționari, de aventurieri ale căror acțiuni și programe au fost repudiate de clasicii marxismului, scriitorul român — că a idealizat — ceea ce tocmai nu a făcut — o mișcare contrarevoluționară etc.). Nu intenționăm să forțăm de aceea o apropiere excesivă, ci doar să semnalăm cîteva interferențe, ce ni s-au părut frapante. În ambele romane se petrece o crimă politică și în ambele victima este un tovarăș, un camarad considerat de grupul extremist respectiv drept un *renegat*: Șatov în *Demonii*, Toma Pahonțu în *Gorila*. Amîndoi sînt suprimați în același fel, împușcați cu revolverul, amîndoi — de foarte aproape! Și paralela merge chiar mai departe, pînă la o coincidență uimitoare: în amîndouă cazurile sînt uciși *oameni care iubesc*, tineri bărbați iluminați de o mare dragoste împărtășită, care atinge apogeul tocmai în ajunul crimei. Și Șatov, și Toma Pahonțu se prăvălesc în moarte de pe culmile *fericirii*; primul, după revenirea Mariei Șatova, soția infidelă întoarsă la soțul de mult abandonat și mereu îndrăgostit de ea, ca să nască un copil străin, care-i unește însă din nou, miraculos; al doilea, după vizita pe care Cristiana Belcineanu, iubita lui predestinată, „metafizică" i-o face ca să-l anunțe că soțul ei nu se mai opune divorțului atît de așteptat. Se mai pot afla și alte apropieri, de ordin general (critica păturilor conducătoare reprezentate de guvernatorul Lembke și de cercul soției sale, Iulia Mihailovna, în *Demonii*, de politicienii burghezi în *Gorila*), sau de amănunt (cei „cinci prieteni buni, frați de cruce" care vin în vizită la redacția ziarului lui Toma Pahonțu „rimează" perfect cu *grupul de cinci* organizat și condus de Piotr Verhovenski). Printre cei „cinci prieteni buni, frați de cruce" se află și Ion A. Ionescu, viitorul asasin al lui Toma. Ionescu amintește întrucîtva, printr-un

Scanned with OKEN Scanner

amestec de fanatism, tinerețe și o bizară puritate, de Erkel, cel care-l atrage pe Șatov în cursă și participă apoi la uciderea lui. Ca și Erkel, care își ajută mama bolnavă, Ionescu își ajută părinții „cu cîte ceva" ; ca și „angelicul" Erkel, Ionescu, altfel „dîrz și neînduplecat ca o stîncă", avea uneori în priviri „o strălucire atît de fierbinte că îi lumina întreaga ființă, iar cînd rîdea sau zîmbea figura i se înfrumusețea de bunătate și naivitate" ; ca și feciorelnicul Erkel, Ionescu e pudic, purtîndu-se ireproșabil cu logodnica sa Cintia ; ca și impasibilul Erkel, în timpul anchetei și al procesului personajul lui Rebreanu nu rostește un singur cuvînt de căință. „«Sensibil, bun și blînd, Erkel era poate cel mai nemilos dintre ucigașii adunați să-l execute pe Șatov». Într-adevăr tocmai el este acela care, în una din scenele de vîrf ale romanului, urcînd scările casei condamnatului la moarte cu «pași liniștiți și discreți» de punctual om al datoriei fără dubii și al destinului implacabil vine să-l smulgă pe Șatov din starea lui și dintr-o atmosferă domestică de *fericire deplină* (redobîndită după nașterea copilului și împăcarea cu soția sa Maria). «O, cum ai știut să-mi amintești !» îi va spune Șatov cu reproș. Pe drum, îndreptîndu-se spre locul crimei, victima îl va întreba pe Erkel dacă a fost vreodată fericit. Acesta îl privește cu multă curiozitate. Cel mai «simpatic» dintre «demonii» cărții, Erkel are un profetic aer nazist." (*Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, p. 68). Dacă Erkel are doar un „profetic aer nazist", Ionescu are deja un profil, atitudini și o conduită naziste. Ca și Erkel, Ionescu este un „demon" mai mic, cu rol subaltern, un executant orb în fond. Chiar dacă în *Gorila* asasinul comite crima de unul singur, fără complici fizici, el se supune, acționînd ca un somnambul, spiritului funestei mișcări. Dacă „gorila" politicianismului rutinier și a terorismului face deja prăpăd în *Demonii*, „demonii" „înnoirii" cu de-a sila, prin sînge și teroare, mișună la rîndul lor în *Gorila*.

*

În materialele pregătitoare pentru romanul *Gorila* dăm peste următoarea însemnare : „Pahonțu vrea să conducă

Scanned with OKEN Scanner

țara. Nu știe ce va face, cum va conduce... Răspunde : — *Napoleon* (s.n.), cînd a primit comanda în Italia, știa cum va conduce Franța și ce va face ?“ (*Opere*, vol. 9, pp. 619—620). Numele lui Napoleon este citat și în textul definitiv al romanului, chiar în capitolul întîi (*Întorsătura*, 6). În aceleași materiale, într-un *proiect intermediar*, ne atrage atenția o altă notă referitoare la personajul central al *Gorilei* : „Mediocru ca studii. Are oarecare temperament în scris. La o ședință literară, la M(ihalache) D(ragomirescu), citește o nuvelă cu un erou care fură ca să ajungă mare — pastișă Rascolnicof (sic !)“ (loc. cit., p. 609). Într-o discuție aprinsă cu prietenul său Teofil Drugeanu (capitolul IV, 7), lui Pahonțu (și cititorului) i se oferă pe tavă numele lui Dinu Păturică : „Dacă Dinu Păturică se bate în piept acuma cu românismul ca să-și umple buzunarele, în loc să înșele și să lingușească pe un stăpîn oarecare ca odinioară ? Nu e mai criminal arivistul care abuzează de sentimentele cele mai sfinte ale neamului ?“ Critica a preluat imediat tava de un efect atît de pitoresc și, după cum se știe, Șerban Cioculescu a văzut în eroul *Gorilei* „un Dinu Păturică în ediție nouă, cu mijloace de parvenire ale împrejurărilor de astăzi (din 1938, n.n.)...“ Că Pahonțu ar fi „un echivalent urban al lui Ion“, cel dintîi a spus-o autorul însuși, încă în 1935 (!), pe cînd *Gorila*, publicată în 1938, se afla doar în fază de șantier, iar critica (Pompiliu Constantinescu — care-l invocă și pe Julien Sorel, Perpessicius), din nou, a reținut sugestia. Să semnalăm în treacăt că, la un moment dat, după o izbîndă personală mult dorită, în roman (capitolul VI, 5), lui Toma Pahonțu, fiu de țărani, i se substituie pentru o clipă Ion, sau orice alt „flăcău de țară“ : „Îi venea să chiuie ca un flăcău de țară care nu mai știe cum să-și răcorească bucuria.“ În *Istoria literaturii române*, G. Călinescu observă că Pahonțu „are aspecte de erou balzacian“. Lui Ion, Perpessicius îi adaugă însă — pentru a-l încadra cît mai strîns pe Toma Pahonțu — un alt personaj, luat tot din opera lui Liviu Rebreanu : „Voluntar ca Ion și *torturat de neliniști ca Apostol Bologa* (s.n.)...“. De asemenea, din cărțile anterioare ale scriitorului (*Jar*, 1934, *Adam și Eva*, 1925) au fost citați — tot pentru definirea

cît mai exactă a lui Toma Pahonțu — „colegul“ Răcaru (ziarist) și omonimul *Toma* Novac : „Treptat, Toma Pahonțu e înlocuit de Toma Novac...“ — arată Ion Simuț. Schițînd, într-o convorbire cu Pahonțu, biografia Cristianei și istoria mariajului ei dezamăgitor, d-na Teleman afirmă : „Spera o înnoire mare printr-o iubire mare, eroică și romantică. Aștepta apariția unui cavaler falnic și viteaz, care s-o salveze din casa tinereții fără bucurie, pe care să-l iubească și căruia să i se dăruiască pînă la propria-i nimicire. Idealul ei era Lohengrin...“. La sfîrșitul vizitei pe care i-o face lui Toma în seara morții lui, Cristiana își amintește de „idealul ei“ : „Cristiana îl asculta fermecată, cu pleoapele grele. Își amintea visurile ei de odinioară despre cavalerul care trebuia să vie și s-o adore ca un nou Lohengrin. Acuma i se părea că a sosit cavalerul și cuvintele, tremurate de un elan romantic și rostite cu un glas ostenit de patimă, îi răsunau în inimă ca un cîntec minunat.“

Așadar : Napoleon, Julien Sorel (sau cutare erou balzacian) și Raskolnikov, Dinu Păturică, Răcaru, dar și Apostol Bologa, Toma Novac și chiar Lohengrin ! Aceasta e „formația“ (stabilită de autor și de critică), în care trebuie introdus Toma Popescu-Pahonțu pentru a i se preciza — prin apropieri și depărtări — locul specific, natura proprie, caracteristica. La prima vedere, cazul eroului din *Gorila* nu pare deloc complicat : „E parvenitul de după război...“, afirmă Liviu Rebreanu însuși, e drept, cu mult înainte de terminarea romanului ; în textul definitiv se vorbește de „rîvna aproape feroce de-a ajunge“ a lui Pahonțu, „un arivist fără scrupule“ („fără multe scrupule“ îl considera și G. Călinescu pe eroul *Gorilei*). E de remarcat însă că aceste două caracterizări nu aparțin autorului atoateștiutor, ci sînt doar opinii ale altor personaje, participante la acțiune sau numai vag evocate : „*Dolinescu a observat* (s.n.) de atunci (din perioada războiului, n.n.) rîvna aproape feroce de-a ajunge a camaradului său“ ; „*Mulți, mai ales prieteni vechi, îl considerau* (s.n.) un arivist fără scrupule...“. De la început intervine, apoi, o importantă delimitare : „Nu-l ispiteau averile“, se spune despre Pahonțu chiar în capitolul întîi, 7. Afirmația, surprin-

Scanned with OKEN Scanner

zătoare, e reluată și întărită de-a lungul întregului roman : „Împrejurul lui toți alergau mai ales după avantagii materiale. Pe el nu-l ispiteau. N-a dorit niciodată bogății“ ; „Nu-i era frică de ispite. Din moment ce banii nu-l ademeneau și nu rîvnea să se îmbogățească prin jurnal și nici altfel, se simțea tare și capabil să discute oricînd, orice și cu oricine“ ; „Pahonțu personal nefiind lacom de bani a impus și ziarului o corectitudine pe care a simțit-o îndată toată lumea“ ; „Am destule păcate, poate, *dar venal nu sînt* (s.n.) și nici nu voi fi. N-am făcut niciodată afaceri...“ — declară eroul, care în altă împrejurare ține să-i spună lui Dolinescu că nu-i place în general oamenii de afaceri pe care îi pun într-o oală cu borfașii“.

Cu toate acestea, critica (de la G. Călinescu la Ion Simuț) a vorbit, senină, de Pahonțu *ca de un ins venal*, care vrea să facă avere ! „De aceea am rămas eu *sărac* (s.n.) ca să mă cumpere dînsul (Utalea, n.n.) !...“, exclamă cu o mînioasă ironie eroul. Un arivist *sărac* și în orice caz nelacom de bani — iată o complicație care trebuie să ne dea de gîndit. Și alte trăsături ale personajului îl îndepărtează de un (să zicem) Dinu Păturică sau un Răcaru, făcîndu-ni-l „aproape simpatic“ (Șerban Cioculescu), chiar înainte de final ; talentul, de care e cu mîndrie conștient („Dar, vezi, eu am talent !“, îi replică el în gînd lui Titu Herdelea), o anumită stîngăcie și chiar timiditate (pe care i le trădează de la început modul în care intră în salonul d-nei Rotaru : „parc-ar fi fost împins din urmă și totuși țanțoș“), capacitatea de a se simți „emoționat și jenat“ și incapacitatea de a susține o conversație lejeră, sentimentalismul („Am ajuns rău de tot cu sentimentalismul !“), „trubadurismele“, o anumită onestitate, cavalerismul : „Ești un cavaler“, îi spune cineva. De altfel, fără un mănunchi de calități permanente eroul n-ar fi putut să contemple bolta înstelată (atitudine netipică, de neconceput la arivistul clasic, care nu-și dezlipește ochii de la bunurile acestei lumi, ca să-i ridice spre cer), și să se simtă, după prima vizită la el a Cristianei, „mai bun, mai nobil și mai curat“ ca oricînd. Și atunci ? Un gazetar care „vrea să facă avere și *nume* (s.n.)“, afirmase despre Pahonțu

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu. Prima parte a afirmației sale — am văzut — nu este deloc adevărată ; a doua însă — da ! Nume, Toma voise să-și facă încă din prima tinerețe, cînd „Se visa urmașul lui Maiorescu“ pentru că scrisese ceva critică literară. (Abandonată, aceasta s-a răzbunat apoi pe Pahonțu și în general pe *Gorila,* pur și simplu ucisă de ea !) După război, pe care „l-a terminat locotenent rănit de două ori (a treia oară va fi rănit mortal de asasinul său !), decorat pe front de trei ori și cavaler Mihai Viteazul“ (distincție care îi subliniază parcă avîntul, temeritatea !), fostul critic literar de ocazie își îndreaptă speranțele spre gazetăria politică : „Colosal îl pasionează politica !“, spune cineva despre erou. Începe o viață nouă : „Se agita, se amesteca peste tot și se impunea“ ; ajunge deputat și după ce reușește să scoată și să lanseze un ziar propriu, „steaua lui“ — în care crede cu un soi de fanatism — urcă tot mai sus ; devine un personaj influent în lumea politică a vremii, de care sînt nevoiți să țină seama atît miniștrii cît și adversarii lor, guvernele și opoziția. Băiatul „de țăran amărît“ trebuie să ajungă — consideră Pahonțu — nici mai mult nici mai puțin decît „cuceritorul României“. Ambiții napoleoniene, după cît se pare, dintre modelele enumerate mai sus „corsicanul“ părînd modelul decisiv pentru Pahonțu, personaj masiv, ofensiv, plebeu menit ascensiunii strălucite. Arivismul lui Toma e doar politic. Asemenea personajului din nuvela proto-eroului din materialele pregătitoare „care fură ca să ajungă mare, — pastișă Rascolnicof“, Pahonțu (care amintește întrucîtva de antieroul dostoievskian prin decizie, prin forță) vrea și el *„să ajungă mare“* furînd însă nu bani sau o avere, ci dobîndind *puterea* ; el dorește să domine, să conducă... E însă aceasta ultima lui vrere, dorința supremă ?

Nici ca arivist politic eroul *Gorilei* nu rezistă prea mult ochilor scrutători ai lecturii. Intervine, chiar din primul capitol al cărții, începînd o dată cu urcușul său politic, dragostea pentru Cristiana, dragoste mai întîi înăbușită și doar treptat conștientizată, izbucnind în cele din urmă irepresibilă și care îl desparte nu numai de admirabila lui soție (și eroină de roman) Virginia și de copii, nu numai de vechiul prieten Dolinescu și de

Scanned with OKEN Scanner

„frații de cruce“ ce se vor răzbuna asasinîndu-l, ci și de politică, de ambiția politică — sacrificată în final pe altarul iubirii. Cîndva preocuparea lui supremă, politica ajunge să cedeze locul dragostei pentru Cristiana, care-l acaparează pînă la a-i periclita cariera (marelui gazetar scăpîndu-i de pildă acum o știre atît de senzațională ca divorțul soților Utalea !). Cristiana „i-a anihilat ambițiile“ (politice) : „Pentru d-ta renunț nu numai la prieteni dar la lumea întreagă !“ promite Pahonțu, care se va ține de cuvînt, renunțînd nu doar la amicii săi politici, ci și — murind — „la lumea întreagă“. Napoleonianul cuceritor de țară Pahonțu ajunge la concluzia că o sărutare poate fi mai prețioasă pentru un bărbat decît „cucerirea unei provincii“. Cu condiția să apară „femeia care provoacă criza supremă“, „femeia cu ochii verzi“, desigur, predestinată. Cristiana este o asemenea femeie, și doar apariția ei îl definește cu adevărat pe Toma Pahonțu în conformitate cu intențiile autorului : un „parvenit“ care parvine la femeia ideală, un „arivist“ ajuns la adevăratul scop al existenței sale : iubirea. Toma (necredinciosul : față de soție, copii, părinți, prieteni, aliați, față de propriile sale ambiții) este în fond, în a treia sa ipostază, în *„ființa lui adevărată“* ivită printr-o dedublare ce nu-l epuizează : „Parcă din ce în ce se dezgheocau doi oameni într-însul : unul încrezător, fanatic, gălăgios, celălalt tăcut, ascuns, chinuit. Și amîndoi parcă erau străini de ființa lui adevărată...“, *eternul îndrăgostit, cavalerul iubirii,* Lohengrinul de puritate și devotament visat de Cristiana. De la Dinu Păturică la Lohengrin, ce cale lungă ! Reușește oare personajul lui Rebreanu să o străbată cu succes ? Suportă Pahonțul cu „rîsul rînjit“, cu glas „hîrîit“, cu „înfățișare sălbatică“, „dîrză pînă la sălbăticie“, vital și pătimaș pînă la a scoate, ca un balaur, flăcări pe ochi și pe gură (șoapta lui e „fierbinte“, privirile — „fierbinți“, respirația „frigea“, ca și glasul, „flăcările din ochii lui“, ca și „vîlvătaia din ochii lui“ — sperie) atîta elevație wagneriană, cam fadă, și atîta metafizică de a doua mînă ? Rezistă schema cuplului veșnic încă unui avatar, după cele șapte din *Adam și Eva* ? Sînt desigur întrebări pe

Scanned with OKEN Scanner

care trebuie să ni le punem. Dar înainte de a o face e necesar să înțelegem corect ce fel de personaj a intenționat să construiască Rebreanu în *Gorila* : „se credea omul destinului", se spune undeva despre erou. Sensul acestor cuvinte este însă altul decît cel aparent : Toma nu întruchipează destinul, ci e manipulat de el. Cuceritorul devine cucerit : un Napoleon pus pe fapte mari, imediate, care descoperă într-o zi că e de fapt un melancolic Tristan, ce nu vrea decît să iubească, în eternitate.

Scanned with OKEN Scanner

„EXISTĂ DECI IUBIRE“

„...gustul și imaginația mea se complac adesea în cele mai lirice și romantice închipuiri. Ele însă nu mă ademenesc spre realizarea lor literară. Mă întreb singură de ce nu scriu basm și feerii.“ Aceste surprinzătoare mărturisiri Hortensia Papadat-Bengescu le făcea în 1926, anul apariției primului roman din tetralogia consacrată Hallipilor, *Fecioarele despletite,* în interviul acordat lui I. Valerian pentru *Viața literară* (interviu reprodus în volumul *Cu scriitorii prin veac,* 1967). Ele constituie documentul tentațiilor „neverosimile“ la care sînt supuși pînă și autorii ce par (retrospectiv) „condamnați“ la un anumit tip de literatură sau, poate, documentul iluziilor cu privire la sine de care nu sînt scutiți nici cei mai lucizi creatori. Cu același prilej, scriitoarea lansa și o explicație, încerca să răspundă imediat la întrebarea pe care și-o punea „singură“ : „Condeiul în mîna mea e ca o sabie care cere numai luptă serioasă...“. Iar „luptă serioasă“ nu putea însemna atunci pentru ea decît a scrie roman. Oricum, cert e că, în loc de „basm și feerii“, Hortensia Papadat-Bengescu ne-a dat una din cele mai acuzatoare și mai teribile mărturii despre societatea burgheză și despre omul caracteristic acestei societăți : „...lumina lipsește. Nici o speranță. Nici o zare. Pretutindeni se agită o lume bine crescută și desperată“, constata Tudor Vianu în 1955, anul morții romancierei, adăugînd : „Sînt puține alte cărți mai triste în literatura epocii dintre cele două războaie prin care scriitoarea a trecut pricepîndu-și bine vremea“ ; „mica lume“ (expresia îi aparține) pe care o înfățișează Hor-

Scanned with OKEN Scanner

tensia Papadat-Bengescu este lumea „murdăriilor lustruite“ (G. Călinescu), de un „zoologism manierat“ (Silvian Iosifescu), amestec de respingător egoism (ascuns, dar mereu la pîndă) și corect snobism, afișat în toate împrejurările vieții. Există în *Rădăcini*, Partea a treia, o imagine impresionantă în sine dar care în același timp ar putea sluji drept „metaforă“ a întregii scene sociale bengesciene, strălucind de curățenie și de lumină ca un salon și totodată învecinîndu-se cu pădurea terifiantă a culiselor întunecoase, prăfoase, pline de pînze de păianjeni ; aceea — în zona întinselor acareturi de pe moșia Elenei Hallipa Drăgănescu — a șopronului „din fund, servind de depozit a tot ce ieșea din uz — fie mobile, mașini agricole, amestec curios de obiecte eteroclite, așezate totuși cu ordine, ca într-un salon“ : „O încăpere fără înțeles, dar care stîrnea curiozitatea, reținea ochiul prin aceea că, pînă la jumătate cubajul, magazia strălucea de curățenie, iar de acolo în sus, orice întreținere trebuind să abdice, metalul mașinilor de rebut, lemnul obiectelor felurite azvîrlite acolo spre păstrare, grinzile întretăiate ca o boltă, totul era ruginit, înnegrit, aerul și el prăfuit, turbure. Plafonul era un țesut de păianjeni, o draperie bizară suspendată, pe a cărei pînză cenușie paianjeni pîntecoși, nemișcați, puneau reliefuri de broderie ; o broderie care, prin înălțimea la care plana, scăpa de persecuția domnului Simeon, neobositul paznic al ordinei și curățeniei.“ Dacă în romanul ce inaugurează ciclul Hallipilor, un personaj, Mini, mai contemplă stelele („despresurată din vraja rea a întîmplărilor petrecute, se uita acum galeș printre gene la stelele care, supt lumina lunii, acolo undeva sus, departe, păreau un spulber argintiu“) și prin „geamul larg“ ca un ecran al odăii de hotel în care, descinsă de numai cîțiva ani în Capitală, încă proaspătă bucureșteancă, locuiește, în sufletul ei năvălește impresia — într-o „seară fină, melodioasă“ — că „Era enorm de mult cer afară“, cerul și stelele lui, ba chiar și dimensiunea banală a cotidianului „afară“ dispar din următoarele volume, *Concert din muzică de Bach* (1927) și *Drumul ascuns* (1932). Peste ferestre cad discrete draperii, ascunzînd taine și infamii. „Cetatea vie“, evocată cu entuziasm de Mini, bucureșteanca li-

Scanned with OKEN Scanner

rică, fiind înlocuită de salonul-clinică al Elenei Drăgănescu și de clinica-salon a doctorului Walter. Într-un asemenea spațiu comprimat, vid, se desfășoară „spirala incandescentă a nebuniei omenești" : „Părea că o poartă se deschisese și amestecase, nebăgat de seamă, ospiciul cu sănătatea publică." „Buruieni"-le umane cresc și se înmulțesc cu mare repeziciune chiar în cel dintîi roman al tetralogiei, cu un titlu deja anacronic față de evoluția scriitoarei, amenințînd să sufoce floarea delicată, de seră care e Mini, nimerită oarecum ilogic în mijlocul lor. „Ce căuta acolo, între acei oameni urîți, banali, cu care nu avea nici o afinitate...", se va întreba pe drept cuvînt nedumerită această eroină de tranziție, de la subiectivism la obiectivitate, a Hortensiei Papadat-Bengescu. Care, atinsă și de reproșurile criticii, va simți nu o dată nevoia să-i apere pe acești „oameni urîți" ai ei. „Arată așa de rău oamenii mei ?", va întreba și se va întreba romanciera într-o scrisoare din 1942. Propoziția pare ecoul altora, rostite cu 16 ani mai devreme, cu prilejul interviului mai sus amintit : „Și chiar așa sînt ei oare răi și urîți ? — Au ieșit ei oare din dimensiunile existenței pentru că lupa i-a mărit ? — Cred că nu (...) Toți aceștia — continuă să explice prozatoarea — sunt numai priviți foarte de aproape și cu mare interes." O variantă a aceleiași explicații cuprinde scrisoarea din 1942 : „Ei sînt totuși oamenii — așa cum sînt în majoritatea lor — numai că priviți cînd nu se cred observați sau supuși razelor Roentgen, care luminează interiorul." În ciuda unor asemenea subtile argumente, valabile pînă la un punct, încercări firești ale romancierei de a-și scuza „oamenii", aceștia rămîn indiscutabil în cea mai mare parte a lor „răi și urîți". Le este caracteristic în primul rînd acel „*uriaș deficit de umanitate*" de care vorbea, în prefața la ediția B.P.T. din 1966 a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu, Eugenia Tudor, amoralismul mai teribil decît crima (pe care, de altfel, uneori, aproape că o și comit). Lipsa de scrupule, uneori nevoită, scrîșnită, proprie urcușului parvenirii are întotdeauna drept corolar triumful amoralismului senin, fără zbucium și riduri. De la această regulă nu fac excepție nici personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, copiii sau nepoții, soțiile

Scanned with OKEN Scanner

sau soții unor arivișți ajunși deja la scop. „Ce strînsoare... care inimă ?... un mușchi !...“, spune, glumind, un personaj din *Rădăcini*. „Gluma“ ilustrează în realitate adevărata anatomie a — ca să parafrazez — „trupului afectiv“ (subafectiv) propriu eroilor și eroinelor scriitoarei. „N-are suflet !“, afirmă „buna“ Lina referindu-se la bizara Mika-Lé. Acuzația poate fi adusă cu aceeași îndreptățire multor altor personaje. Unica grijă a acestei lumi în care — posibilă inscripție la poarta infernului operei bengesciene — „Toți oamenii sunt sau rămîn la un moment singuri“ este ipocrizia, salvarea aparențelor : „Da ! Toată lumea minte !“, va conchide categoric un personaj. Este o lume condamnată la pieire : dovadă familiile „blestemate“ care o compun, cu nenorociri ce se țin lanț, precum cele ce îi lovesc pe Hallipi ori cele ce se abat asupra casei Dragu în *Logodnicul*, dovadă : mareea cotropitoare a bolii, din pricina căreia „toate personajele suscită un interes oarecum medical“ (Vladimir Streinu). Se poate vorbi nu numai de zoologizarea, ci și de reificarea exemplarelor ei caracteristice. Cu „ceva rudimentar și sărăcăcios“ în înfățișare, cu „ochii ei galbeni“, de sticlă colorată, cu „aparența ei dreptunghiulară“ completată de „creștetul drept“, Mika-Lé este (în episodul vernisajului intim din atelierul pictorului Greg) un personaj aproape urmuzian !

În raport cu acest univers sumbru, gigantul romanesc *Rădăcini* aduce o deschidere, operează o breșă salutară. La apariția lui, în 1938, cîțiva critici au simțit schimbarea, relevînd „aspectul de seninătate care încoronează viziunea pesimistă de viață pînă la sfîrșit“ (O. Șuluțiu), faptul că „romanciera și-a întors chipul și către ordinea pozitivă a universului moral, de virtuți constructive“ (Șerban Cioculescu). În *Rădăcini*, mai arată ultimul, arta Hortensiei Papadat-Bengescu „a pogorît pe pămînt, în mijlocul unor realități mai generoase, mai vitale decît universul teratologic din primele trei romane“. Dispare în al patrulea roman al ciclului senzația tipică de spațiu închis sufocant, admirabil fixată într-o frază din *Logodnicul* : „În casa lor, în viața lor, în mintea și sufletul lor, aerul era închis, bolnăvicios, îți strica judecata și simțirea.“ Secretul *deschiderii* pe care o reu-

Scanned with OKEN Scanner

șesc *Rădăcinile* rezidă în primul rînd în aceea că ele readuc în scenă Bucureștiul, Orașul. Nu mai e vorba însă aici de o imagine metaforică, de „Cetatea vie" din poetizările filozofarde ale personajului Mini din *Fecioarele despletite*, ci de sentimentul direct al metropolei, cu cinematografele și tramvaiele sale, cu bulevarde, străzi și pasaje, cu teatre și bodegi ilustre, cu universități și cămine studențești, cu mulțimea pietonilor. În puține alte cărți ale literaturii române Capitala țării respiră atît de aproape de urechea cititorului. „În dreptul Pasagiului, Nory se opri." Cu această propoziție pornește la drum (la un drum lung) romanul. Nory se oprește („Printre alte apucături masculine, avea și pe aceea de a-și întrerupe des mersul pentru a perora"), și odată cu ea se oprește, ca legată, și însoțitoarea ei, Aneta Pascu („Aneta se cutremurase ca o vagonetă oprită brusc pe șine"), pentru ca după o clipă „garnitura" s-o pornească din nou (personaje veșnic itinerante și uneori cuplate, feminista Nory Baldovin și provinciala descinsă pe malurile Dîmboviței Aneta Pascu mențin prin mersul lor neobosit Bucureștiul în prim-plan, *lîngă* noi). Romanul începe și se petrece în mare măsură pe străzi, în stradă, în mijlocul orașului, la lumina zilei, printre oameni. Prezența informă dar concretă, continuă, sigură a acestora din urmă impune cititorului sugestia unui sentiment securizant. *Oamenii ne apără de personaje* (pe care, din volumele precedente, le știm în stare de multe). Ele însele, aici, nu se mai ascund (în budoare, alcovuri, saloane, clinici), ci ies din case (va face marele pas pînă și o sihastră ca Dia Baldovin), circulă, se lasă purtate încolo și încoace de valurile de trecători ale marelui oraș. Iar orașul ni se pare o vastă încăpere cu nenumărate ferestre largi în care nu se poate întîmpla nimic rău. Ceea ce îl mai ajută apoi pe cititorul *Rădăcinilor* să recîștige o relativă impresie de normalitate este balzacianismul romanului. Critica a apreciat proporțiile balzaciene ale construcției în care scriitoarea adoptă uneori cel mai curat stil balzacian: „Altcuiva decît Anetei Pascu — afirmă autoarea — casa de pe Plantelor i-ar fi dezvăluit într-un fel monografia familiei Baldovin." Însă prin balzacianism înțeleg în acest context pur și

Scanned with OKEN Scanner

simplu forță de creație. Tocmai această forță ne impresionează astăzi *în primul rînd* recitind ultimul roman publicat al reputatei prozatoare analiste. Din paginile *Rădăcinilor* ne întîmpină o lume (la modul balzacian sau tolstoian) adevărată în tot ceea ce ea cuprinde și înfățișează : oameni, case, mobile, străzi, pomi, cîmp, cer etc. O lume consistentă, „plină", *grea,* născută de acea *privire tactilă* caracterizată memorabil în *Fecioarele despletite,* în care ea este apanajul lui Mini : „Mini azi nu «vedea», ci pipăia totul cu ochii..." Se poate spune că scriitoarea însăși, în general, nu vede pur și simplu ci *pipăie* „totul cu ochii". Tocmai această funcție tactilă a vederii creează la Hortensia Papadat-Bengescu nu numai „trupul sufletesc" al personajelor, despre care se vorbește atît de mult în romanul din 1926, ci totodată și trupul lor trupesc, ca și trupul lucrurilor. Prin masivitate și densitate, ultima parte a tetralogiei clanului Hallipa ne dă străvechea iluzie (atît de necesară totuși în continuare cititorului de romane) a vieții reale, obișnuite, familiar-liniștitoare. Lumea obiectivă are un coeficient de asigurare superior celei subiective. Vocația analitică a scriitoarei, care i-a adus acesteia faima cea mai statornică, de asemenea contribuie la realizarea unei mai *totale* imagini a existenței : „...în fiecare om există un atom în germen din fiece simțire. Toate sentimentele esențiale sunt în noi", gîndea, în *Fecioarele despletite,* Mini. În *Rădăcini,* mai mult decît oriunde, romanciera face un vizibil efort pentru a cuprinde, dacă nu *toate,* oricum mai multe din sentimentele noastre esențiale. „În suflet sunt văi și dealuri", observă aceeași Mini. După ce în primele trei romane prozatoarea a explorat aproape în exclusivitate „văile", acum, în *Rădăcini,* ea își obligă „scafandrii necuviincioși ai fundurilor de suflet" să escaladeze, dacă nu munții, cel puțin „dealurile" submarine. O întreagă galerie de exemplare umane perfecte (Madò, Dia, Marcian), sau cel puțin pozitive (madam Mari), elevat-austere („biblica țața Tana", cumnata Elenei, cu ceva „demn și înțelept" în întreaga ei înfățișare), simpatice (vecinul Flaviu, în legătură cu care „Latifundiara Nory Baldovin" se amuză — poate nu fără un substrat de gînd serios — să-și închipuie că

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea căsători), luminoase (băietanul cu accent moldovenesc Lisandru, administratorul improvizat de la Gîrla), spiritualizate (adolescentul Ghighi) sau robuste (doctorul Caro) sprijină ca niște coloane deschiderea de perspectivă a romanului. Vechi prieten, din timpul studenției, al lui Nory, „amicul Caro", „un om așa de întreg, de sincer în compoziția lui de rău și de bine" (după cum îl caracterizează cineva), Herculele romanului (în veșnică luptă cu leoaica geloziei întruchipată de Madona cea aprigă : „doi oameni pasionați care n-ar fi trebuit să se unească"), este un atlet al vitalității triumfătoare, înflăcărate, care în cazul lui înghite și consumă deopotrivă ambiția arivismului și tragedia unei relații erotice fatale, dovedindu-se totodată capabilă să furnizeze și energia morală necesară unei noi iubiri (pentru Dia). La polul opus, adolescentul supersensibil de 14—15 ani Ghighi, fiul Elenei și al răposatului Drăgănescu, moștenitorul, inapt pentru planul practic al existenței, al moșiei Prundeni (punctul de pornire al istoriei Hallipilor), fire de artist, înclinat de timpuriu către muzică dar lipsit de o dotare certă, este de o fragilitate fizică și nervoasă ce va ceda la primul asalt al vieții (erosului) și la primul eșec mai serios. Paginile de atmosferă despre „castelul lui", înjghebat într-o magazie, „pe care o alesese ca sediu propriu, ca adăpost al secretului" său (compunea muzică, asistat într-o tăcere impusă de „roaba" răsculată de simțuri Kira) sînt dintre cele mai frumoase din literatura noastră : „Neavînd de lucru, în așteptarea transei muzicale, în așteptarea lui Mark (Marcian, n.n.), căruia îi scrisese, Ghighi sta de vorbă cu fata în penumbra podului, abia zărind forma ei lenevă întinsă sau chircită în ungherul pe care și-l rînduise drept locuință, pe cînd Ghighi se așezase sub unul din ochiurile de fereastră, prin care se vedea de obicei cer și cîmp, acum însă se vedea numai promoroaca. Ușa casei lui, care îl separa de casa Kirei, era o grindă mare, unde atîrnase de un piron o lanternă." O ființă decentă, cumsecade, miloasă, o gingașă sclavă a iubirii (a iubirii pentru Lică în primul rînd) : „O femeie e lucru delicat", decretează ea, memorabil, este moșica Mari, gazda fraților Tică (Coti) și Aneta Pascu. Foarte semnificativă

Scanned with OKEN Scanner

pentru noile culori, mai deschise, mai puțin sumbre ale personajelor din *Rădăcini* este transfigurarea baladescă a craiului de mahala Lică Trubadurul în evocarea de incurabilă îndrăgostită a lui Mari. Fostul plutonier devine „un mit creat de poveștile lui Mari", pentru care trecutul era totul : „Trăia din el, cu el ; prezentul îl înșeila cum putea, îl neglija..."

Însă factorul principal de umanizare, marea purtătoare de omenesc este în roman protagonista Nory Baldovin, „făptura cea mai vie pînă astăzi a frescei Hallipilor", după cum afirma, în 1938, Șerban Cioculescu. La aproape o jumătate de veac de la apariția *Rădăcinilor* se poate susține, cred, încă și mai mult : acum, feminista Nory ni se înfățișează ca „făptura *cea mai vie* (s.n.) de pînă astăzi" a întregului roman românesc citadin, smulsă parcă direct din viață, din experiența noastră comună cotidiană, drept personajul prin excelență balzacian, care izbutește să facă într-adevăr concurență stării civile. Verdictele nedrepte („Nory nu e o eroină, ci o colportoare" — G. Călinescu ; în general se poate spune că critica dintre cele două războaie a emis destule opinii superficiale cu privire la Hortensia Papadat-Bengescu) cad de la sine. Nory *este* o eroină adevărată ; mai mult, *ea este* aproape o persoană adevărată, dobîndind un fel de autonomie în raport cu textul : fiică a Orașului, sare din carte pe străzile din care se naște în *Rădăcini*. Impactul cu ea este aproape fizic : parcă îi simțim coatele cu care obișnuia să-și facă loc prin mulțimea trecătorilor.

În *Rădăcini* Nory apare ca o veche cunoștință, cu un trecut bine luminat de primele trei romane ale ciclului ce îi fixaseră, se putea crede, definitiv portretul. E „Feminista Nory" dintotdeauna („căpetenie" a mișcării : „eu sunt căpetenie, nu glumă... merg cu steagul... mănînc bărbații de vii..."), făcută „pentru agresiunea bravadă", pentru „incursie", „oaspe pretutindeni și totdeauna" care „țipa din principiu și era agresivă din atitudine" și care singură printre „fecioarele despletite" se lăuda că pe ea nu o „mănîncă lupii" („lupii" pădurii urbane, ai „civilizației" burgheze, dar și ai erosului, ai libidoului). „Un băiat greșit fată, sau viceversa", cu „apucături mascu-

Scanned with OKEN Scanner

line", cu obiceiul viril de a-și „exagera înălțimea (...) proprie", „androgină" (Vladimir Streinu), „niței frigidă", „virgină", un fel de aprigă amazoană metropolitană (în mod semnificativ, „stigmatul sîngeros al pubertății" apare ca o rană în urma unui accident de călărie, cînd gonise bezmetic, „pe deșălate", dînd „drumul calului pe coastă la vale" cu puerile intenții sinucigașe), fiica naturală a boierului Dinu Baldovin „era și fusese liberală, democrată, revoluționară". „Intelectuală" (într-o epocă în care cuvîntul mai avea o rezonanță de prestigiu : romanul acoperă un interval de aproximativ doi ani, acțiunea lui curmîndu-se în ajunul anului nou 1929), avea două licențe (în Litere și Drept) și în prima tinerețe, crezîndu-se „genială", se gîndise să-și completeze studiile la Paris. Va rămîne însă pînă la urmă în țară și se va consacra muncii cu caracter filantropic-obștesc ; lucrează „pentru «Asistența femeii» sau pentru «Asistența publică» ; dispensariul, ateneele populare, Primăria de Verde, tribunalul compuneau fișa ei de identitate". Cu „vecinica ei beretă", trecea drept „o camaradă care nu-și masca opinia, nici nu-și mesteca vorbele", care „nu se cruța cum nu cruța nici pe alții" ; autoritară („îi plăcea să ducă pe cîte cineva la remorcă, de preferință pe cine știa să tacă și să asculte"), se dovedește totodată capabilă de „autoironizare" ; „curioasă oricînd, despre orice" pînă la a se face uneori vinovată de un fel de cruzime de experimentator (un cobai al acestei curiozități culpabile este în roman Aneta Pascu, „fata pripășită"), „fiziognomistă" („ochiul ei polițist"), se laudă cu „o memorie îndrăcită" („o memorie [tot] de polițist") și e considerată o „detectivă bună" (la Prundeni, după sinuciderea lui Ghighi, va întreprinde „o anchetă proprie"), „un copoi care miroase urmele". O etichetă aplicată curent (atît în romanele ciclului Hallipa cît și în paginile de comentariu ce le-au fost consacrate) face din Nory o intrigantă și o bîrfitoare, o simplă — după cum am văzut — „colportoare". Cîteva caracterizări importante ne arată însă că, amestec de altruism și spirit critic, flecara Nory („Deși flecară, totuși, în felul ei, discretă", precizează autoarea) este mai curînd o „confidentă imparțială", o „sfetnică" : „îi iubise pe toți superficial, cu spi-

Scanned with OKEN Scanner

rit critic, cu rezerve"; se spune despre ea în Partea a doua a *Rădăcinilor*. Că eticheta care i se pune este inacceptabilă o demonstrează și faptul că „bîrfitoarea" Nory nici nu se gîndise să-i dezvăluie Elenei, cea mai bună prietenă a ei, taina nașterii Mikăi-Lé ! Filantroapă și mondenă, voluntară, despotică și totodată generoasă, miloasă (cu gesturi „spontane de mila aproapelui"), practică, descurcăreață dar și stîngace, aiurită, realistă și în același timp naivă (după cum vom vedea), Nory e un personaj care, dincolo de ținuta excentrică și de stilul lui de manifestare frapant, are „fond" ; „Madona, subt aparența de nepăsare și batjocură a lui Nory descoperise *fond* (s.a.)". De aici extraordinara consistență a personajului, importanța lui.

Nory din *Rădăcini* pare deci a continua vechiul ei drum. Și totuși, nu poate să nu atragă atenția amănuntul că ultimul roman publicat al Hortensiei Papadat-Bengescu debutează cu *o oprire* a veșnic rătăcitoarei eroine : „În dreptul Pasagiului, Nory se opri." Oprire simbolică, deși de scurtă durată, care frînge continuitatea personajului. Grele de semnificație sînt și „picioarele dureroase" ale itinerantei eroine, care pentru prima oară în viață acuză oboseala, sațietatea existențială : „O dorință o umplea, o dorință de val ce curgea slobozit din stăvilare, dorința de a lăsa lucrurilor mersul apei cu tot ce plutește deasupra ei, cu tot ce duce la fundul ei..." Cu întreruperi, mai rare, „cursele" continuă totuși : se schimbă însă direcția lor. Acum, autoarea ne-o înfățișează tot mai des pe Nory grăbind *spre casă*, sau chiar intrînd *în casă*. Propozițiile : „Nory grăbea spre casă", ea „intră grăbit în casă" marchează marea cotitură intervenită în existența eroinei, momentul discontinuității. Liniile portretului „definitiv" se tulbură. Secretul cu care, misterioasă, Nory apare în *Rădăcini* constă în faptul că ea, tocmai ea, după ce „o viață propovăduise avantagiile traiului «sur la branche», Cum te bate vîntul !" și fusese „ușernică" („Locuința ei n-avea importanță, cum nu avea aceea a unui bărbat singur. Nu obicinuia nimeni a veni la ea, îi plăcea să se ducă la alții, și altora le plăcea să o găzduiască ; vizitele personale le primea pe stradă, pierzînd uneori ora unui ran-

Scanned with OKEN Scanner

devu, prinsă în vorbă cu cineva"), avea acum o casă, „casa de pe Izvor", „oaza". Feminista devine familistă : Nory dobîndește „o casă, mamă și soră", rătăcitoarea se „așează" : acum, „Risipa zilei avea un punct de reper, dezordinea orelor, un ceas fix". *Rădăcini* este romanul schimbării unui ritm de existență, romanul unui proces de zăgăzuire, potolire, îmblînzire, domesticire : „Nory cea nărăvașă se mlădie", scria în 1939 Sanda Movilă, comentînd cartea Hortensiei Papadat-Bengescu. Pivotul transformării îl constituie Dia Baldovin, fiica legitimă a boierului Dinu, și sentimentele de admirație aproape religioasă pe care eroina, sora ei vitregă, le nutrește față de această „doamnă mare" : „prin ea (prin Dia, n.n.) Nory se prinsese cu un fir de mătase de rădăcinile pe care înainte le smulsese fir cu fir, înlocuite cu bunul plac, cu o formulă proprie, care începea și se sfîrșea cu sine." Procesul „înrădăcinării" eroinei, „venetica" Nory, se desfășoară în două faze și pe două planuri. Prima fază e a convietuirii în casa de pe Izvor a celor trei femei (Dia, trăind într-o izolare de călugăriță după asasinarea logodnicului ei, politicianul Jean Deleanu, Nory și Cornelia, mama acesteia din urmă), a „sclaviei către sora ei" : „roabă Diei, din admirație, poate și dintr-o recunoștință nemărturisită (Dia își silise tatăl bolnav să-și legalizeze legătura cu Cornelia și s-o recunoască pe Norica, n.n.), din chiar refuzul recunoștinței, care lua astfel altă formă." A doua fază, după criza relațiilor cu Dia, sufocată de prea mult devotament, cînd sora mai mică (sclavă rebelă, roabă răzvrătită) devine — în gînd — „iconoclastă", e a frecventelor drumuri și în cele din urmă a stabilirii bucureștencei Nory la Gîrla, moșia ipotecată, în ruină a Baldovinilor. Cele două planuri sînt, unul — sufletesc, moral, de subjugare sentimentală față de „Prezentul reprezentat prin sora ei Dia" și față de trecut, celălalt — social, practic, al eforturilor avocățești ale eroinei, licențiată în Drept, de a salva ceea ce se mai putea salva din averea familiei Baldovin. Militanta pe tărîm obștesc, filantroapa, se pune în slujba familiei. Vizita la Prundenii Elenei Hallipa Drăgănescu (care, cea dintîi, încercase o „înrădăcinare" — ce nu va izbuti) îi dă lui Nory „ideea Gîrlei". Vizitele la Prundeni pre-

Scanned with OKEN Scanner

gătesc întoarcerea eroinei la moșia părintească și natală. Unde, mai apoi și ca avocată stipendiată a Diei, care, reîntoarsă între timp în Elveția și ajunsă „capitalistă", își propune exact același scop (cele două surori încep din nou să se apropie de la o propice distanță), se consacră plăcerii „de a unelti pentru a readuce la matcă pămîntul Gîrlei, a reconstitui în parte, ea, fata din flori, latifundia familială". În plus, peste intențiile Diei, Nory — e un mai vechi plan al ei, conceput încă de pe vremea conviețuirii în casa de pe Izvor — vrea să răscumpere și casa boierească de pe Plantelor, „cuibul de nobili" înstrăinat al Baldovinilor. Legitimată într-un tîrziu de egoistul ei tată, Nory Baldovin dorește acum să-și legitimeze singură, prin propriile ei merite, apartenența nu atît la o clasă sau la o castă, cît la un clan, la o familie, să se lege de un loc de baștină. Procesul „înrădăcinării" eroinei e nu numai unul de ordin social (cum au voit să creadă unii critici), ci și unul moral, psihologic. Bastardă, „de mîna stîngă", Nory suferă desigur de complexele originii sale, dar aceste complexe o stîrnesc nu *să parvină* ci *să devină* (ceva, cineva). Nu ambiția arivistă („Vanitate ! Vanitate", gîndește aproape biblic Nory în timpul unei discuții cu o autentică arivistă ca Madona), ci dorința *adopțiunii*, a unei fișe de identitate clară o caracterizează pe această eroină care de mică vădea „o fire pe cont propriu" și „nu părea a semăna cu nimeni", „puiul de struț" nu doar al familiei sale, ci și al întregii familii de personaje bengesciene. Focarul intimității visate de Nory e veranda casei de pe Plantelor, acea „scoică de fier călit, cu geamuri galbene care poleiau ploaia și domoleau lumina soarelui". Nu de o acceptare socială, ci de una *afectivă* are nevoie de fapt Nory. În definitiv, drama personajului în *Rădăcini* este de a nu plăcea destul Diei. Desigur, sentimentul acesta intim nu e cu totul rupt de condiția bastardei. Însă nu determinarea socială a eroinei este aici în discuție, ci ceea ce urmărește în fond ea : un nou echilibru lăuntric, în locul celui anterior, acum compromis, făgașul unui statut existențial normal. Procesul are și un caracter biologic. Vîrsta, trecerea timpului o îndeamnă pe Nory, de 34—36 de ani în roman, spre prudența unui

Scanned with OKEN Scanner

refugiu, a unui spațiu securizant. Feminista, „fata independentă pînă atunci", se trage instinctiv spre locul nașterii, spre vatră. În cele din urmă Nory izbutește să reconstituie „conturul aproape întreg al Gîrlelor-Baldovinești", unde pare a se instala pentru mai multă vreme, purtînd șal de lînă și cojocel și lăsîndu-se pătrunsă de fiorul rădăcinilor: „Simți urcîndu-se în ea ceva de jos în sus, dinspre tălpi... și în tălpi urcat din podea... și în podea din temelii și în temelii din pămîntul Gîrlei." Avocată iscusită, Nory reușește de asemenea — e darul ei pentru Dia, față de care își regăsește admirația — să obțină „radierea vînzării" casei de pe Plantelor. La finele romanului, eroina, care are sentimentul că „a reintrat în ordinea socială", se află în situația în care se aflau bunicii ei din partea mamei, Trînii evocați cu luminoasă duioșie: „Latifundiara Nory Baldovin" este de fapt doar administratoarea proprietăților familiei. Procesul de „înrădăcinare" a eroinei care, după cum spune scriitoarea, „își lega ramura — zbuciumată multă vreme de furtuna unei existențe dezordonate și originale, n.n. — de rădăcini", include și o încercare („O cercare") de normalizare a vieții intime. Feminista devenită familistă vrea să devină și femeie. Frigida Nory abandonează scutul virginității. Însă experiența cu Coti Pascu („caraghioslîcul de la Bușteni") nu reușește (din vina ei); după absurda aventură, Nory rămîne „la fel cum fusese de cînd o făcuse maică-sa". Dar ca și cum experiența ar fi reușit, „simțea un fel de maternitate" față de Lisandru sau față de Ghighi, de pildă, la a cărui moarte se lamentează ca o mamă. Nory, se poate spune, devine „mamă" în chip miraculos. În finalul romanului, transformarea eroinei este evidentă chiar și în plan fizic. Personaj de legătură și alergătură, Nory ajunge sedentară și cîștigă în greutate, temîndu-se într-un moment de bună dispoziție că va atinge „suta de kilograme". Alta e însă mai ales starea ei de spirit: „Starea ei de spirit, de suflet, era acum liniștită, binevoitoare"; „O liniște se așeza peste toate zbuciumele." Cu „amicul Caro" (pe care fusese supărată și furioasă o vreme din cauza relațiilor lui tot mai strînse cu Dia: „o îndoită gelozie", față de sora ei și față de curtezanul

Scanned with OKEN Scanner

respins din epoca studenției îi întunecase judecata) se împacă sufletește și nu mai resimte ură sau dispreț nici față de Coti Pascu. „De la moartea băiețelului (Ghighi, n.n.), devenise miloasă... sau poate tot bătrînețea era pricina concesiilor.“ Pe care le face acum pînă și Corneliei, mama tratată în trecut fără respect filial, dar care — a nu se uita — la rîndu-i nu vădise vreun sentiment matern față de fructul nedorit — pentru că incomod — al legăturii ei egoiste cu boierul Dinu. „*Există deci iubire*“, descoperă Nory reflectînd la romanul de dragoste înfiripat între Caro și Dia, dar propoziția — revoluționară în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu — ar putea fi ilustrată și mai bine de ea însăși : „Iubire cu piedici, cu defecte, temporară sau în timpul nedefinit, de-aproape sau de departe... *dar există* (s.n.) și trebuie constatată, nu judecată !“ Furtunoasa feministă Nory, voluntară și impacientă, dobîndește răbdarea, înțelepciunea, *seninătatea* vîrstei : „Avea adică — explică autoarea — un punct fix de unde lua perspectiva lucrurilor trecute și viitoare. Ocupa un post neutru, o seninătate îi îngăduia a stabili un bilanț, cifre pozitive de cîștig și pierderi, a traiului ei de pînă acum.“ „Tot ce gîndea, lucra, simțea Nory era acum iarăși la lumină.“ Protagonista dă tonul romanului : evoluția ei fericită explică în primul rînd caracterul relativ luminos al *Rădăcinilor*. Aici, tendința generală e de a camufla parcă anomaliile și monstruozitățile etalate fără ezitare, necruțător în celelalte romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Tendință exprimată simbolic în primele pagini ale *Rădăcinilor*, de gestul prin care Nory, oripilată de spectacolul fetei cu mîinile degerate, își dăruiește mănușile. Aneta Pascu se „recomandă“ în roman prin cele „două lăbuțe roșii“, printr-o „pereche de gheare deformate și albăstrui“. Oferindu-i mănușile, eroina încearcă, s-ar zice, să-i ascundă monstruozitatea, s-o umanizeze ! (Firește, „camuflarea“ nu reușește întotdeauna, iar uneori procesul e chiar invers : silueta corectului administrator al Prundenilor, de care Elena e atît de mulțumită, mi s-a părut că le evocă întrucîtva pe acelea ale călăilor kafkieni din *Procesul*, pe cît de respectabili pe atît de implacabili). Prin una din acele inconsecvențe frivole

Scanned with OKEN Scanner

menite parcă a da apă la moară adversarilor ei, critica, după ce a acuzat-o pe scriitoare de naturalism, cruzime, pesimism, i-a reproșat, în ultimul roman, un pretins happy-end. Nu cred că se poate vorbi de așa ceva într-un final dominat de sinuciderea lui Ghighi, „antena fină" a familiei de îmbogățiți și snobi Hallipa—Drăgănescu, și de moartea inevitabilă, nelipsită de tragism a Madonei, două din cele mai realizate personaje ale romanului. Evoluția eroinei principale, feminista ajunsă „latifundiară", este ireproșabil motivată pe (după cum am văzut) mai multe planuri. De altfel, în ultimele pagini ale cărții, o telegramă prin care Dia îi reclamă prezența urgentă pregătește plecarea lui Nory, înainte ca ea să fi prins cu adevărat „rădăcini", pentru un timp, în Elveția. Fragmentele publicate din *Străina*, romanul care trebuia să apară în 1947 dar n-a mai apărut, ne dezvăluie că Nory moare într-un accident.

Forța cu totul remarcabilă a personajului Nory Baldovin în romanul *Rădăcini* provine și din faptul că este un personaj dublat, pe ambele flancuri. Pe de o parte de sora vitregă și mai mare Dia Baldovin, pe de alta de Aneta Pascu. Acestea, la rîndul lor, sînt dublate, prima de Elena Hallipa Drăgănescu, fosta colegă de clasă și prietena lui Nory, a doua, de propria ei mamă, o munteancă măritată la Vaslui dar nevindecată de nostalgia Bucureștiului. Elena fusese marea admirație a lui Nory înainte de a o cunoaște pe Dia. Elena (perfecțiunea exterioară, snoabă) și Dia (perfecțiunea desăvîrșită, am spune excesivă — „prea perfectă", se afirmă despre ea în roman) îi oferiseră și îi oferă eroinei posibilități și modele de „înrădăcinare". Mai întîi, amîndouă o adoptă, pe rînd, îi dăruiesc o familie „veneticei" Nory. Pe vremuri, Hallipii, „tutorii ei benevoli", „o adoptase din pricina prieteniei strînse cu fata lor mai mare, Elena, o socotise ca fiind de-a casei". Despre rolul decisiv jucat de Dia pe lîngă tatăl ei, boierul Dinu Baldovin, aproape silit de fiica lui legitimă s-o recunoască pe cealaltă fiică, bastarda, și să se căsătorească în ajunul morții cu ibovnica sa Cornelia, am amintit mai sus. Pe de altă parte, întoarsă pe neașteptate din Elveția (unde petrecuse „cîțiva ani" și unde îi abandonase pe Marcian și Ghighi)

Scanned with OKEN Scanner

și stabilită la moșia ei Prudeni, unde „se făcuse rachiereasă“ (îndeletnicire prin care originea deloc nobilă a familiei iese la iveală), Elena îi dă lui Nory „ideea Gîrlei“. Exemplul prietenei cu care nu se mai văzuse de cinci ani, de „pe timpul snobismului“, vizitele la Prundeni, unde văduva lui Drăgănescu experimenta acum „înrădăcinarea“, au un efect imediat în viața eroinei romanului, care începe să iasă tot mai des din Bucureștiul feminismului ei independent de odinioară : „țesea mereu drumul între Gîrla și București, între București și Prundeni“. De asemenea, dintre cele două surori, Dia e cea care face primul pas și se mută mai întîi la Gîrla (înainte de a se înapoia în Elveția, ce-i drept). Tot ea, după întoarcerea „definitivă“ în țară, emisese propunerea (ordinul) locuinței comune, împărțită cu Cornelia și Nory, a casei celor trei femei. Dublînd-o pe Nory și prin acea inevitabilă asemănare ce trebuie să existe (în ciuda unor deosebiri oricît de mari, deosebiri nu numai reale, ci chiar frapante în cazul dat) între două surori, Dia, care „nu era (nici ea !) feminină, dimpotrivă, (prea) rece, calmă“, „frumoasă în felul ei cam măreț“, este din păcate un personaj destul de palid. Tutela antumă și postumă a răposatei Madò, „guvernanta ei dragă“, „profesoara“ și „mentorul ei scump“, se dovedește, am putea spune, fatală (din punctul de vedere al realizării estetice) pentru pupilă. Personaj artificial, livresc, fără sînge, Madò face și din Dia aproape un spectru ! Mai puternic e dublată eroina romanului din celălalt plan, de către biata ei protejată, Aneta Pascu, fată de 19 ani fugită de acasă, din Vasluiul natal, pentru a deveni bucureșteancă. Aneta este deci, ca și Nory, ca și „feminista Nory“ (prima similitudine) o dezrădăcinată. Dintre personajele *memorabile*, din prima linie sub aspectul viabilității artistice, ale literaturii române, Aneta Pascu reprezintă un extraordinar amestec de *insignifianță* și *tenacitate*. „Sfios, tiptil, cu perfidia gîzelor mici“ (dar și cu naivitatea sinucigașă a acestora, fata din Vaslui fiind și ea o victimă a fascinației luminii, a luminii marelui oraș), Aneta Pascu își urmărește neabătut, cu „capul ei prostuț, dar iscoditor“, scopul : de a ajunge și de a rămîne cu orice preț în București, de a pătrunde

Scanned with OKEN Scanner

în casa doamnei Dia, de a-și găsi un logodnic etc. Jalnică, neajutorată, provocîndu-ne mila, aduce uneori cu „o vrabie căzută iarna de pe un acoperiș". După accidentul de tramvai, „zăcea pe asfalt ca o peticuță cenușie". În general, se poate spune, seamănă cu o „peticuță cenușie". E însă „tare prin încăpățînare" : „Are voință, dar n-are mijloace !", se zicea la școală despre ea. Lipsită de mijloace (în toate sensurile) se dovedește Aneta în special la București, unde venise fără voia părinților și unde e întîmpinată fără nici un entuziasm de fratele ei Tică (Coti) Pascu, licențiat în Drept, „ajutor de grefă", „jude supleant" și apoi „magistrat" la Tribunal. La Universitate — pretextul fugii de acasă — nu se înscrisese „deoarece n-avea actele trebuitoare și nici bani pentru taxe", dar mai ales pentru că n-o interesa deloc învățătura și disprețuia — cu pretenții de prințesă capricioasă — munca : „Mîndră că ea, singura (dintre colegele ei de la căminul unde se pripășise, n.n.), nu face nimic, se plimbă numai" (însoțind-o cîteodată pe domnișoara Nory Baldovin, cunoștința ei miraculoasă), „avea un sentiment de rentieră, de diletantă a vieții". Se mulțumește să se perinde pe coridoarele facultății, doar așa, ca să se simtă studentă, și mai ales să hoinărească în neștire pe străzile din centrul Capitalei, în a căror agitație se cufundă cu voluptate : „Cu mîinile în buzunarele paltonașului, mînată încet de valul în perpetuă mișcare, care între 6—8 seara unduia pe trotuarul bulevardului Elisabeta, Aneta trecea pe alături de lumina orbitoare a cinematografelor. Se mulțumea cu zgomotul mulțimei în mers, cu feeria reclamelor luminoase, cu afișele lor colorate violent și contemplarea fotografiilor ademenitoare. Nu ambiționa mai mult : oprită sau împinsă după voia blocului de oameni, respira aromele închipuite ale vitrinelor de birturi și bodegi sau adulmeca mirosul de castane coapte, mestecîndu-și saliva ; se integra docil la hoinăreala celorlalți, mergea în pas, în gînd cu trecătorii : geamănă în aspirația ei vagă cu cei ce o împingeau nepăsători, dar o încălzeau cu coapsele, o loveau cu coatele, o făceau moleculă a aluatului anonim dospit de caloria orașului." Cu convingerea că „Mai bine ultima aici", fata, „fericită numai pe uliță", îndrăgostită pur și simplu

Scanned with OKEN Scanner

de marele oraș, se agață cu o disperare ce impresionează de idolul ei, Bucureștiul : „avea — se afirmă pe drept cuvînt în roman — oarecare demnitate în mizeria ei morală și un fel de curaj". Aneta Pascu este la origine o *visătoare*, una din acele visătoare meschine ale provinciei, ființe bovarice de mahala : „S-a uitat prea mult pe fereastră", diagnostichează Nory boala micii sale protejate. Într-adevăr, ca și mama ei, Aneta trăise în casa părintească de la Vaslui „cît mai mult lîngă fereastră, pentru că acolo se vedea mai bine să coși, să citești, și, mai ales, *să privești* (s.n.)". Și cum fereastra provinciei e îndreptată întotdeauna spre Capitală, reveriile la început confuze ale fetei, „proastă" dar în același timp „curioasă", iau pînă la urmă o direcție precisă. Personajul constituie cel mai bizar caz de arivism din literatura Hortensiei Papadat-Bengescu. Dacă arivismul e o aparență (aparența adaptării la o altă condiție socială), Aneta Pascu reprezintă *aparența arivismului*. Ea „parvine", devine bucureșteancă, stîrnește gelozia altor femei, are nenumărați logodnici („toți Paulii altor fete" — „erau prinși, sorbiți de ochii ei sarbezi") și chiar propria ei casă somptuoasă, potrivită pentru a da recepții : magnifica scenă, premergătoare accidentului, din vagonul de tramvai „liber, luminos ca un salon" în care eroina se simte „ca în societate, ca într-o locuință agreabilă, cu lume simpatică" și în care călătorii se metamorfozează în „musafirii ei" — dar totul e numai vis, închipuire, ficțiune tragică. Arborînd un „surîs aiuristic", Aneta Pascu din Vaslui scrie în *Rădăcini* romanul donquijotesc al arivismului, un roman în roman.

Neajutorată, firavă, insignifiantă, Aneta Pascu — „Soi prost !" — își găsește un reazem în minciună : „Dar de mințit, știa să mintă fata din Vaslui", descoperă cu un fel de ranchiunoasă admirație Nory. De asemenea, „vorbea prea mult" („O vorbărie toată viața ei"). Din aceste cusururi de fată needucată, șireată, rezultă o mare capacitate — compensatorie —, de interpretare denaturată, „orientată" a datelor realității : „Escapada ei o socotea a fi o cruciadă, Bucureștiul, un paradis, locuitorii lui, făpturi miraculoase, pe ea (pe Nory, n.n.) o asemui cu providența..." Concepe bănuiala absurdă că „dom-

Scanned with OKEN Scanner

nișoara“ ar fi invidioasă pe ea din cauza lui Caro și imaginează un întreg roman tenebros în legătură cu „doamna Dia“ care ar tăinui o crimă și ar fi căutată de poliție ! Povestirile retrospective, baladești ale lui madam Mari, în centrul cărora se află Lică, și experiența de la cinema („bărbatul de la «Femina»“) dau o direcție erotică agresivă fanteziilor fetei bolnave ; „cavalerul“ de la cinematograf (care în realitate fugise de lîngă ea cînd în sală se făcuse pentru o clipă lumină !) și „domnul Lică“, așteptat cu înfrigurare deopotrivă de evocatoarea lui nostalgică și de ascultătoarea ei avidă și din pricina căruia Aneta Pascu devine geloasă pe Mika-Lé și se consideră rivala lui Mari, se confundă uneori în imaginația fetei ; alteori se despart pentru ca apoi din nou să-și amestece chipurile, lor adăugîndu-li-se un al treilea, „logodnicul“, „care era... era Paul“. Cînd însă Lică apare în carne și oase și încearcă să se joace puțin cu ea, ciupind-o în treacăt de bărbie, fata — Aneta Pascu e o erotomană pudică ! — se sperie : „s-a scrîntit... bate cîmpii...“, spune Nory despre fosta ei protejată. În tramvai, se leagă de un tînăr în care vede un logodnic, dusă acasă, la Vaslui, face „nururi“ propriului ei tată. Prin deformarea continuă, din ce în ce mai puternică, a realității în sensul unei obsesii precise, Aneta Pascu seamănă în mod frapant, pe fondul unor similitudini donquijotești comune, cu Peter Kien și cu celelalte personaje din *Orbirea* lui Canetti, contemporanul mai tînăr și totodată mai precoce al Hortensiei Papadat-Bengescu. O „dezrădăcinată“, guralivă, mincinoasă, vagabondă urbană, Aneta Pascu o dublează pe Nory Baldovin în primul rînd prin capacitatea ei de iluzionare. Capacitate proprie în roman și lui Nory, mai ales în raporturile cu Dia, „simbolul durerii mîndre, fără lacrimi, fără suspine“, cum i se pare sora mai mare surorii mai mici. După un soț nedemn, Radu Vrana, cu care contractase o căsătorie ce nu se consumă însă, Dia avusese parte de un logodnic nedemn, politicianul Jean Deleanu, „omul cu gesturi“... și cu familie la mahala (întreținea o metresă, cu care avea doi copii). Asasinarea politicianului — crimă pasională și nu politică — îl demască postum pe Deleanu în ochii logodnicei sale : „secretul Diei“ nu e durerea,

ci decepția, oroarea ; „romanța închipuită de sora ei Nory“ nu are deci nici un temei. „Durerea și doliul Diei fusese pe de-a întregul inventate de Nory“, care „durase în casa de pe Izvor o viață tocmită numai din iluzii și greșeli“. Ca s-o smulgă pe Dia, „îndoliată iremediabil“, din ghearele suferinței, i-l prezintă pe „amicul Caro“. Îngrijorată apoi de progresele prieteniei dintre cei doi, încearcă să-și readucă sora la vechile ei sentimente pioase față de Deleanu, sentimente ce n-au existat în fapt niciodată în sufletul Diei. Ultima nebunie a lui Nory e ideea că Dia „trebuie măritată“ ca să-și salveze echilibrul (amenințat de Caro). În acest scop introduce în casa de pe Izvor pe Coti Pascu, fratele Anetei, și are naivitatea de a crede că pretendentul ales de ea ar putea să placă unei femei atît de exigente ca Dia Baldovin. Cele două mari griji ale lui Nory sînt în *Rădăcini* Dia și Aneta Pascu. Primei vrea să-i placă, față de ultima, pe care ea „o lansase“, se simte responsabilă și chiar puțin vinovată. Cele trei eroine, toate singure („Prea multe femei singure !“, exclamă indignată feminista Nory), stabilesc între ele în roman, două cîte două, același tip de relație, o relație de clară *subordonare*. Pentru Aneta Pascu, Nory e „ființa providențială“. Față de protejata ei, „domnișoara“ simte un amestec de „repulsie“ și „milă“. Pentru Nory, „Dia strălucea deasupra a tot“. Venerației i se substituie însă uneori, în cazul Anetei, nemulțumirea, resentimentul, în cel al lui Nory, revolta, demitizarea : „Unde era idolatria ?“, se întreabă Nory raportîndu-se la sora ei Dia ; „enigma se destramă : nu era marmoră, era ciment“. Traducînd relațiile dintre cele trei eroine în termeni shakespearieni — operație îndreptățită și poate chiar sugerată de referirile shakespeariene ale scriitoarei din *Fecioarele despletite* (unde se vorbește de „decorul shakespearian al tragediei“ și de „tragedia shakespeariană“, unde Mika-Lé este numită „micul Puck“ și unde e amintit Hamlet) — am putea spune că atît relația dintre providențiala Nory și înapoiata, sălbatica Aneta Pascu, cît și relația dintre *prea perfecta* Dia și „barbara“ Nory amintesc de cele dintre Prospero și Caliban, cu dialectica supunere / răzvrătire pe de o parte, indulgență / severitate pe de alta.

Scanned with OKEN Scanner

„Nory iar luneca înapoi, în timp." Uneori, vehiculul acestei lunecări (vehiculul ideal !) îl constituie canapeluța (canapeluța amintirilor !) din odaia ei din casa de pe Izvor, pe care, ostenită de atîtea drumuri, se întindea în cîte-o după-amiază să se odihnească și pe care „dospea (...) amintiri din trecut". Și alte personaje ale romanului călătoresc departe în trecut : „Gîndul Diei făcuse kilometri în trecut..." Marea călătoare, și din acest punct de vedere, rămîne însă tot eroina principală, Nory. Îndîrjit pieton citadin, ea devine și un pieton al labirintului memoriei : „Nory însăși călătorea în trecut, apoi ancora aci pe țărmul vieții prezente." Frecvența acestor drumuri imaginare dus-întors creează ritmul narațiunii. Un ritm oarecum mecanic, stîngaci (e defectul principal, mi se pare, al cărții). Planul prezentului acțiunii se surpă, aproape la fiecare pas, ca un teren nisipos, în trecutul „rădăcinilor". Din această pricină narațiunea e fragmentată, ruptă de multele treceri, prea bruște și totuși mereu previzibile, de la *ce este* la *ce-a fost,* de la un personaj sau un grup de personaje la altul, de la o direcție a privirii la alta. În schimb, o proaspătă lectură a ultimului roman al Hortensiei Papadat-Bengescu poate transa în chip favorabil acesteia faimoasa problemă a stilului scriitoarei. Deplîngînd aspectul și mai neîngrijit al materialului expresiv din *Concert din muzică de Bach,* Felix Aderca își punea, în 1926, speranța într-o „traducere în vreo limbă europeană, care traducere să elimine toate semnele morții, expresii nefericite, pagini barbare, expuneri stîngace". Cititorului de astăzi însă ideea unei „traduceri" care să îmbunătățească, să corecteze, a unei haine noi pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu i se pare intolerabilă. Frapează acum nu imperfecțiunile, ci *marea expresivitate, puterea de incizie* proprii stilului prozatoarei. Certată decenii la rînd ca un bun și silitor școlar surprinzător de slab la o (singură) materie, Hortensia Papadat-Bengescu probează în momentul de față din nou, cu și mai multă forță, acea „nesecată invenție verbală" de care vorbea Ibrăileanu. E timpul să înțelegem că „forma" prozelor și romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu este demnă de „conținutul" lor. Concordanță obli-

gatorie, firească în cazul marilor creatori. „Ambiția mea a fost să fiu un mic scriitor român“, declara autoarea într-un interviu. Ca într-unul din acele basme-feerii pe care se gîndea să le scrie și pe care nu le-a scris niciodată, modestia neverosimilă, fabuloasă i-a fost răsplătită din plin : a devenit, *este* unul din cei mai *mari* scriitori români.

Scanned with OKEN Scanner

Dragostea mea pentru opera lui Marin Preda își are originea în faptul că am găsit în ea ceea ce căutam dintotdeauna. Această dragoste s-a născut cu mult înainte de a mă consacra eu însumi literaturii, pe vremea cînd eram încă un cititor cu sufletul curat (adică nepervertit de vanitatea scrisului) și sînt sigur că ea nu va muri niciodată. Nimic nu a putut-o clinti, nici măcar întîmplarea din toamna anului 1965, ce putea să fie fatală tînărului critic care eram pe atunci. Într-un articol publicat în „Contemporanul" marele scriitor declanșa un puternic atac împotriva „făcătorilor de cuvinte" și socotindu-mă (pe drept sau pe nedrept — asta contează mai puțin acum) un avocat al celor incriminați, îmi adresa cîteva cuvinte de o asprime puțin obișnuită. Dacă Marin Preda are o părere atît de rea despre mine, mai merită oare să continui ? — m-am întrebat citind acel articol. Apariția lui a constituit pentru cariera mea literară aflată în faza unor începuturi șovăitoare un moment greu, de cumpănă. În măsura în care ne putem cunoaște pe noi înșine (și nu sînt un naiv în această privință) îmi permit să afirm astăzi că episodul de încordare a relațiilor mele cu Marin Preda nu mi-a lăsat în suflet nici o umbră de supărare. Nu sînt scutit, desigur, de slăbiciunile obștești (ca și de cele proprii obștii din care fac parte) dar pur și simplu *nu mă puteam simți jignit* de omul care scrisese parcă exact paginile cele mai *necesare* mie. Era destul să-mi amintesc de plaja miraculoasă, ca un

paradis secret, din *Friguri,* sau de asfințitul pe cîmp, amplu ca un diluviu „înecînd" tot ce e viu și trăiește din *Marele singuratic,* pentru ca orice neînțelegere dintre scriitor și cititorul său să dispară. Acordul era copleșitor.

Opera lui Marin Preda aduce o înțelegere mai largă a lumii, evocată într-o mai mare diversitate de aspecte. Ea îmbogățește substanțial și înalță în literatura română imaginea omului, care devine datorită lui Marin Preda *mai frumos* (fără a fi cîtuși de puțin idealizat). Aceste sugestii de *totalitate,* de *plenitudine* pe care le degajă proza scriitorului explică de altfel *caracterul ei luminos.* O rază de soare pătrunde în literatura noastră odată cu Marin Preda, a cărui operă se înrudește cu aceea a scriitorilor *generoși* față de om, sau care *îl absolvă* după ce-l interoghează cu severitate, precum Dickens, Victor Hugo, Dostoievski sau Tolstoi. Izbitoare este apoi la scriitor *profunzimea gîndirii.* Există făcători nu numai de cuvinte, ci și de idei. Spre deosebire de aceștia din urmă, Marin Preda avea pasiunea adevărului, se implica integral, cu toată ființa (și ne implica) în problemele pe care le îmbrățișa. Scriitorul *gîndea* (nu se juca de-a gîndirea) și de aceea chiar cele mai simple enunțuri ale sale erau mai convingătoare decît raționamentele „perfecte" ale celor (doar) inteligenți. Aproape tot ce afirma, în scris sau oral, mi se părea adînc, plin de miez, demn de luat în considerație. El cîștigase în ochii noștri o *autoritate* pe care atîția inși „sclipitori" n-o vor dobîndi niciodată pentru că procesul reflecției avea în cazul lui *deplină acoperire* : „Da, știu, ești un mare savant — se adresează Petrini, eroul *ultimului* roman al lui Marin Preda, autorilor livrești din rafturi —, dar ești savant prin acumulare a ceea ce au gîndit sau trăit alții... *tu, de la tine, ce aduci? Ce-ai trăit? ce experiență capitală te-a zguduit care m-ar putea cutremura și pe mine* (s.n.)?" Nu vreau să spun că am fost de acord cu absolut tot ce scria Marin Preda. A fost însă omul pe care, după Tudor Vianu, l-am respectat cel mai mult. Atît de mult, încît, întotdeauna timorat în fața

Scanned with OKEN Scanner

lui, mi-a fost imposibil să discut cu el așa cum aș fi vrut (deși atîția colegi de-ai mei vorbeau cu el așa cum vorbim noi între noi). Cîteva întrebări, fundamentale pentru mine, pe care aș fi dorit să i le pun lui Marin Preda au rămas din această cauză neformulate. Răspunsul la ele rămîne să-l caut de acum înainte, singur, în opera sa.

Scanned with OKEN Scanner

Ce rezistă, astăzi, pe lîngă ce știam, din producția unui poet dispărut în urmă cu aproape trei decenii la 21 de ani de-abia împliniți ? Recitind poeziile lui Nicolae Labiș (de pildă în excelenta ediție întocmită de Gheorghe Tomozei și publicată în 1984 la „Cartea Românească“ în colecția „Mari scriitori români“), constatăm că din ea rezistă încă multe alte lucruri. Afirmînd aceasta, am în vedere nu doar zonele cu șanse mai mari, din capul locului, de supraviețuire (precum excepționala lirică erotică prebărbătească, aproape în întregime salvată, sau ultima sa poezie de atitudine, deja matur îngîndurată). Ai ce alege din *toată* poezia lui Labiș — îți dai acum seama. Pornind de la ediția lui Gheorghe Tomozei, ea însăși selectivă, s-ar putea alcătui, chiar în spațiul unui articol, o microantologie Labiș, incluzînd nu numai — sau nu atît — bucăți întregi, cît strofe și versuri disparate. Mărturisesc că o clipă am fost tentat să procedez pe loc la o asemenea experiență. Aș fi citat, fragmentar, *Ceas greu* : „Doamne, cîtă tristețe și frunză ! / Te dărui și n-ai cui, / Te dărui nimănui. // Buzele se desfac zîmbind a milă, / Vinul gîlgîie-n silă. / O durere estompată și surdă / Bîntuie inima mea. // Singurătatea vibrează-n timpane / Cu sunet de scoică, / E ceasul somnului. // Pași stinși, pași stinși. E ea ? / Altcineva.“, sau această *Trestie* : „Trestie, trestie, pe cine ascunzi, / Vîntul de seară pe cine-nfioară ? / Horbota-ți neagră și multă-nfășoară / Umerii albi și rotunzi. // Valuri, valuri cui i-ați șoptit / Șoapta adîncă, ascunsă și gravă ? / Veți mai păstra oglindirea suavă / A chipului ei neclintit ?“,

și neapărat puțin din *Am obosit...* : „Am obosit de vin, de stele / Am obosit de gîndurile mele, / Am obosit de ochii care mă răsfrîng / Neculegîndu-mi chipul din adînc. / Am obosit rîzînd, am obosit de-atîta poezie / Cîntînd doar cele cîte vor veni / Sau cele cîte vrem să vie.“, o strofă ca : „Pușca-n pămînt și-a ațintit privirea, / Neucigașă, goală de puteri ; / — Voiam să-ntreb pe *unde-i licărirea / Izvorului ce mîntuie dureri* (s.n.), / Era un țap țintat și-o căprioară / Și-l întrebam — *pe unde se coboară / Izvorul verde-al linei mîngîieri* (s.n.) ?“ sau cîte o jumătate de strofă, rimbaldiană : „Adolescența, soră cu marile elanuri, / Adolescența, soră cu marile greșeli...“ sau de sfîșietoare evocare : „Berzele, încetele, / Au pornit în șir.“, „simple“ versuri : „Aud zăngănind o fantastică luptă navală“, „șarpele virtuții curbîndu-se-ntre sîni“, „Fosforice reptile împreunate-n gheme“ și chiar un început de vers : „Priviți cortegiul tragic...“. S-ar fi văzut poate și mai clar atunci că nu avem de ce să ne simțim „jenați“, așa cum sîntem mai mult sau mai puțin aproape cu toții cînd vine vorba de problema valorii în sine a poeziei lui Nicolae Labiș. Surpriza e de a constata că pe *unele* porțiuni rezistă chiar și sectorul cel mai supus perimării, cel al liricii epicizate în stilul epocii, al imposibilei (dar nimic nu e imposibil unde e talent și sinceritate) poezii anecdotice. Mă gîndesc în primul rînd (lăsînd deoparte vasta arie autobiografică a operei din care ele în ultimă instanță fac totuși parte) la o serie de „anecdote“ tragice, la „niște întîmplări“ zguduitoare, la „fapte petrecute“ mai de demult sau mai de curînd, strînse de poet („fapte petrecute strîng“) și în care se reflectă cu o mare intensitate, am spune la modul dostoievskian, intolerabila suferință umană, și chiar suferința universală, a tot ce e viu și trăiește pe pămînt. Aceste „anecdote“, întîmplări, fapte, ca și unele tablouri, peisaje, evocări (altele decît cele prea bine — și pe drept — cunoscute, precum seceta apocaliptică din *Moartea căprioarei*) reprezintă fragmente ale unor balade sau poeme de mai mare respirație, inegale din punct de vedere artistic. O parte a lor a murit, cotropită de clișee, sufocată de obicei tocmai de acea „respirație“ enormă, o alta însă continuă să

Scanned with OKEN Scanner

trăiască, parcă în compensație, cu și mai multă forță, țipînd după cum mi se pare și mai tare astăzi în pagină (impresie datorată și contextului mort din punct de vedere literar) cu toate „țipetele necăjiților de demult". De demult, de pe vremea lui Ștefăniță-vodă (vezi poezia cu același titlu) sau de ieri, alaltăieri, din copilăria „în refugiu" sau „după refugiu" a poetului (n-avem ce face, ne întoarcem iarăși la ea !) : „Vagoanele de marfă, bulendre și copii, / Opriri în gări cu săptămîni ploioase, / Bețivi scandalagii, / Bătînd cu pumnii în scîndurile vagoanelor groase. // Un cufăr a strivit un copil mic, / Celorlalți le intraseră păduchii și-n gene. / Priveam toate-acestea cu ochii împietriți / Uitînd de feți-frumoși și cosînzene. // Șuier ascuțit, șine, drum, drum — / România cu hogeaguri crăpate, văduvită de fum." Prima parte din *Ciclul răspunderii* înfățișează o generație pur și simplu secerată, împreună cu toate avînturile ei, de război, o umanitate brutal barată, suprimată de marele măcel. Chiar tema exploatării omului de către om, compromisă de versificatorii mai vechi (deși ea fusese tratată nu o dată cu inspirație și vigoare în marea literatură, în *Țesătorii* lui Heine de pildă), dobîndește la Nicolae Labiș accente dramatice, dantești, amintind din timpurile mai noi de *Mizerabilii* lui Victor Hugo sau de *Amintiri din Casa morților* de Dostoievski. Iată un fragment din „schița de poem" *Sarea pămîntului*, evocînd truda minerilor ocnași : „Lanț după lanț zuruia dureros, / Om după om se topea în tenebrele grele, / Pielea ca viermilor, de întuneric albea, / Și se-nnegrea de noroiul pătruns pe sub piele. / Cînd ieșeau clătinîndu-se sus, / Îi amețea soarele, aerul, vinul, / Ochiul ardea mai ursuz, nesupus, / Nu murea totuși într-însul seninul." Sau aceste cîteva versuri din *Vîrsta de bronz* : „Ne-am născut ca să fim înfășați în cămașa sărată / A muncii fără de plată, / Bunii noștri, în lupte prelungi, / Pentru noi cîștigară / Cămășile albe de stăpîni peste țară." Dar poetul, după cum spuneam, înfățișează nu numai suferințele oamenilor ci și ale pădurii, de pildă (ce impresionant e spectacolul pădurii asasinate de bombe din *Pe óbcinele Stănișoarei* !) sau ale gîzelor și florilor ce vor „pieri ucise de gerurile albe" ; de la plante și ființe

Scanned with OKEN Scanner

mărunte Labiș revine însă, unificînd toate durerile, la noi, oamenii, ca în *Cireșul* bătrîn „ros cîndva, de foame“ de „cai albi“ și păstrînd de atunci „negre răni“, la poalele căruia „e-un cimitir german“ : „La poala lui e-un cimitir german. / Copii voioși, cu cușme și sumane, / Se joacă de-a căluțul năzdrăvan, / Zburdînd printre mormintele germane.“ Toată tragedia războiului, inclusiv a celor care l-au declanșat, se află în această veselă scenă de țintirim, cu copii. Poetul evocă un tablou al suferințelor universale. Într-o piesă din *Antologia de poezie populară* a poetului, publicată de Gheorghe Tomozei într-un capitol separat al ediției sale, persoana întîi încearcă să-și descarce „scîrba“ („Multă scîrbă mă mănîncă“), să-și spună „jalea“, pe rînd, codrului, izvoarelor, răchitei și drumului, dar constată că toți și toate au propriile lor supărări, tristeți, scîrbe (pînă și bătrînul codru „De scîrbe tot nu-i ferit !“), încît în lume nu mai e loc să arunci nici măcar un ac, acul suferinței personale a poetului (popular și cult). Nu degeaba, de undeva (ediția citată, p. 325) se aude un pascalian „Plîns de neputință-n infinit“. Nu exagera deci Labiș deloc atunci cînd spunea într-un *Manifest* din 1956, anul morții sale : „Toate durerile lumii le-am strîns prea curînd / În perlele plînsului, firave, prinse de gene.“ A strîns chiar și dureri pe care n-avea (cum) să le încerce în scurta lui viață. Amintita *Antologie de poezie populară* cuprinde astfel și cîteva extraordinare bocete „la moartea mamei“ : „De ce, mamă, nu mai vii / Printre oamenii cei vii ? / Nu mai vrei să vii pe-acasă / Că pămîntul nu te lasă ? / Pămîntul tot te-ar lăsa / Numai Dumnezeu nu vrea ! / Măiculiță, buna mea, / Roagă-te la Precista / Ca să-ți deie cheița / Să-ți deschidă gurița / Să grăiești cu noi ceva ! / C-amu sînt trei ani de zile / De cînd nu grăiești cu mine ! / Scoală, mamă, și ne iartă / Dacă ți-am greșit vreodată, / Că nu-i om pe ist pămînt / Care să nu fi greșit ! / Lumea rîde și petrece, / Numai mama putrezește ! / Lumea cîntă și se-mbată, / Mama șade supărată !“ De *această* suferință Labiș a fost scutit ; însă ca și cum n-ar fi vrut să piardă nimic, nici din bucurii nici din dureri, a trăit-o și pe ea ; în planul artei, al tristeților închipuite, dar foarte intens.

Scanned with OKEN Scanner

Se revenim însă la acele „anecdote", întîmplări, fapte de la care am pornit : mai toate niște povești cu „oameni sărmani", despre „umiliți și obidiți", simple și cutremurătoare. În *Rapsodia pădurii* II, 1, un tată, tăietor de lemne, își vinde, din cauza sărăciei, unica fată, ducînd-o la oraș. Scenariul confesiunii nu e lipsit de subtilitate : vechea vină, vechea crimă sînt actualizate în prezentul acțiunii de o nouă vină, de o nouă crimă : tăierea pădurilor de tisă ; lacrimile „roșii, de rășină" ale victimelor vegetale se amestecă, simbolizîndu-le și solidificîndu-le statuar, hiperbolic cu lacrimile, tot roșii, dar de sînge ale nefericitului tată : „— Lemn roș de tisă, lemn însîngerat, / Cu lacrimi plînse, roșii, de rășină... / Tisele-n codri s-au împuținat / Și totuși eu te curm din rădăcină. / Pe degete rășina ta o simt : / Vîscoasă și fierbinte și sărată. / Aud prin ramuri tînguirea ta / Că ai să cazi îndată-ndată-ndată... // (...) // Lemn roș de tisă, am avut o fată, /Cu chipul alb, de brazii deși umbrit. / O fată care n-o mai am acuma, / Care-a murit, deși nu a murit. / Cînd era mică ea mînca puțin... / N-am mai avut ce-i da cînd a fost mare... / Lemn roș de tisă, și am dus-o-n tîrg, / Și-am dus-o-n tîrg și-am dat-o servitoare" ; „servitoarea" e de fapt prostituată ; cînd se duce la oraș s-o vadă, tatăl aproape că nu o mai recunoaște ; întîlnirea celor doi, culminînd cu hrănirea în ascuns a pădurarului „în cuhne", e amară, sfîșietoare. Bădița Mihai din *Obcine* reapare în amintirea poetului împreună cu toate durerile lui de om sărac, cu șase copii și nevastă bolnavă : „Bădița mea, Mihai, spre tine gîndul / Mi-l mîn și fapte petrecute strîng... / Prin geamul asudat al amintirii / Eu îți privesc din nou halucinat / Nevasta bólnavă cu ochii vineți / Și plozii tremurînd de foame-n pat. / Toamna era pătrunzătoare și udă, / Vîntoasele țipau din mii de guri. / Ea-și înfunda capul în pernă, să nu mai audă / Cum brazii bufnesc surd prăvăliți în păduri. / Primăvara, copiii i-au pus flori pe groapă, / Groapa s-a supt, s-a înfundat mereu, / A curs peste groapă apă, limpede apă / Și mohorîre tulbure peste sufletul tău." Într-o zi, fata cea mare fură de la „vecinul cel lacom"... „un ou", pe care — sublimă — îl împarte „între frați" : „Într-o zi fata

Scanned with OKEN Scanner

a furat un ou / L-a-mpărțit între frați. Ai bătut-o. Tăcea. *Cîtă milă* ! (s.n.) / Frații mîncau gălbenușul cu lacrimi în ochi / Și priveau la copilă." (reîntîlnim aici, ca în *Moartea căprioarei*, conflictul instinct-conștiință, drept natural-datorie morală). Umilința se transformă în mînie și mînia se revarsă : „N-ai mai putut. Jungheru-n șerpar. / — Ha, cîini putrezi de bani, ieșiți-mi în cale ! / Copiii nu mai furau... inima-n tine plîngea... / Aveai parale..." Apare însă potera, bărbatul e dus la ocnă, unde moare, și copiii rămîn „orfani fără pavăză". Concluzia poetului e o înaltă mirare protestatară ; „Și totuși, ținea la copii și la cîntec, / La viața pădurii cea plină ținea... / Om înfundat în mocirla mizeriei, / Om, totuși, om el era !..." Într-o *Baladă* despre pescarii din deltă, suferințele oamenilor se transformă într-o mare și impresionantă revoltă ce bate parcă cu pumnul în cer ; pescarii încep să sosească din primejdioasa lor expediție unul cîte unul ; unul însă întîrzie să se-ntoarcă și cînd înțeleg că el nu va mai reveni de pe mare se pornesc „să-njure" colosal ; mai întîi se înalță un glas, ca al unui conducător de cor, apoi „toți ceilalți din sobor" : „Atunci, rînd pe rînd, toți ceilalți din sobor / Începură să-njure-n multiplele limbi ale lor, / Pumni rămurоși se-ncleștau de văzduh scuturîndu-l / Ca-ntr-un rit de revoltă teribil și vechi ca pămîntul, / Cor într-un zbor arzător ce-l măsor cu doar corul pe care / Planetele albe-l cîntară țîșnite din soare, / *Zbucium vital afirmîndu-și puterea și ura* (s.n.)..." Eroii acestor „povești" (am mai putea cita și altele) sînt oameni simpli, suferitori, umili ; dar și „cel mai umil din lume tot crede că adună / Și că-ntr-o zi va scrie-un testament", spune poetul ; umilirea și umilința lor nu le pot răpi sau ascunde imensa forță, revelată copleșitor nu numai în gestul de excepție al răzvrătirii, ci și, uneori, în cel mai obișnuit gest cotidian. Iată, în miezul unei zile de iarnă, un țapinar încălzit de muncă iese din pădure pentru a bea apă din ciutura unei fîntîni din apropiere, „soarbe-o-nghițitură", apoi se întoarce, la fel de calm, în pădure, la treaba lui. O mare liniște, o mare certitudine de uriaș modest, conștient totuși de puterea lui se condensează în spațiul de cleștar, de o puritate tă-

Scanned with OKEN Scanner

ioasă al acestei poezii (*Ciutura*, p. 215), pe care ar fi trebuit neapărat s-o introduc în plănuita mea micro-antologie cu care, înainte de a-mi scrie articolul, m-am gîndit o clipă să-l înlocuiesc pentru a dovedi (și a-mi dovedi) mai simplu, fără risipă de vorbe că Nicolae Labiș rămîne Poetul întregii poezii tinere de după război : „Un om în miezul zilei se razimă-n țapină, / Cu fața încordată, îngîndurat puțin. / Își șterge de pe frunte sudoarea de lumină / Și-i fumegă în spate cămașa lui de in. // Din ciutura-nghețată el soarbe-o-nghițitură, / Apoi și-ndreaptă pașii către păduri, tăcut. / Și ciutura păstrează sărutul lui pe gură / Precum sfioasă, fata, întîiul ei sărut.“ Conștientizarea morală, actualizarea poetică a suferințelor de pînă la el ale poporului român și ale umanității constituie factorii ce au hotărît *dinlăuntru* profilul de poet angajat, de o absolută sinceritate, al lui Nicolae Labiș. Fără această sensibilitate acută, „dostoievskiană“ față de suferința omenească n-ar fi fost posibile nici marile elanuri afirmative ale liricii sale, nici marile speranțe pe care sufletul lui tînăr, schillerian, și le punea într-o radicală transformare — în primul rînd morală — a lumii din jurul său, și a lumii.

Scanned with OKEN Scanner

O boală necruțătoare ivită parcă din senin și lucrînd asupra trupului cu o furie pe măsura vitalității celui ce devenise o figură legendară a lumii culturale și artistice bucureștene l-a smuls dintre noi pe Sorin Titel. „Clipa cea repede“ a vieții sale iată că a și trecut. Mama, tatăl, rudele și prietenii pierd un om drag. Literatura română contemporană, literatura română pierde un scriitor de mare talent. Sorin Titel a avut *har*. Nu fac o metaforă. Vreau să spun că talentul lui uimitor părea să vină nu dinlăuntrul său, ci din afară, părea nu atît o *însușire* cît un *dar*. Altfel cum să ne explicăm că un simplu om, cu calități dar și cu defecte, ca noi toți, a fost în stare să scrie pagini de *cutremurătoare frumusețe* ? În cazul lui Sorin Titel se poate într-adevăr vorbi de *inspirație*. Harul l-a ajutat să devină un artist cum puțini avem chiar printre scriitorii importanți. Harul l-a ajutat — mai ales — pe foarte modernul, uneori pînă la ostentație, prozator Sorin Titel să facă o literatură a sentimentelor frumoase. Sorin Titel nu a voit să urîțească lumea în care trăim. El a voit s-o înfrumusețeze fără s-o falsifice. Și a reușit. Nu a idilizat, nu a pus între paranteze dramele ; ci doar a depistat și a eliberat izvoarele de bucurie ale vieții. Ele există, aceste izvoare ; există de cînd lumea ; e drept, trebuie să știi să le găsești ; cel puțin în literatura lui, Sorin Titel a știut să le găsească. El ne-a lăsat admirabile pagini despre viața de familie, despre iubire, despre dragostea de mamă,

Scanned with OKEN Scanner

despre fericirea de a trăi, despre natură ; despre toate acestea a vorbit ca despre niște lucruri obișnuite și totodată ca despre niște *mari mistere*. Lumea evocată de Sorin Titel — o lume autentic, intens românească reînviată fără umbră de ostilitate față de alte popoare și neamuri — este o lume surîzătoare în care însă moartea stă mereu la pîndă și lovește din cînd în cînd. De aici acea tristețe luminoasă și acea bucurie parcă temătoare specifice prozei lui Sorin Titel, seninătatea ei melancolică. Poate că de la Eminescu încoace la nici un alt scriitor român suferința nu a mai fost atît de „dureros de dulce" și fericirea așa de îndoliată ca la Sorin Titel. Unii nu i-au înțeles literatura. Să nu ne grăbim să-i blamăm. Dacă au ceva bun în ei, mai devreme sau mai tîrziu o vor înțelege.

Ca scriitor, Sorin Titel a avut o foarte înaltă opinie despre literatură. Nu ar fi acceptat să o schimbe cu nimic și pentru nimic. A voit să aibă succes doar ca scriitor. Nu l-a ispitit de aceea proza de scandal sau de senzație. A rezistat temelor la modă convins că orice scriitor adevărat își are propriile sale teme, decantate și cristalizate după o formulă strict personală. Într-o perioadă în care s-a vorbit pînă la saturație și pînă la compromiterea termenului de literatura curajului, a ilustrat în chip admirabil *curajul literaturii*. Cînd a predat editurii ultimul său roman, *Femeie, iată fiul tău,* cineva, voind să-l „rușineze", i-a spus revoltat-compătimitor, după ce a parcurs în fugă primele pagini ale manuscrisului (Sorin Titel însuși mi-a povestit, mîhnit-amuzat, semnificativa întîmplare) : iată, cartea ta începe cu un vis pe cînd a lui... (și a fost citat numele unui prozator contemporan) cu un interogatoriu. Admir la Sorin Titel curajul ieșit din comun de a-și fi început romanul povestind liniștit un vis ! Deși știa prea bine că cititorii (de fapt, din fericire, doar o categorie a lor), unii critici și editori pretind și așteaptă cu sufletul la gură numai scene tari, pregătiți pentru o lectură după rețetă, al cărei principal interes cade în afara literaturii. Era convins că axul oricărei literaturi valabile este omul, omul

Scanned with OKEN Scanner

așa-zis simplu, temelia și garanția dintotdeauna a unei societăți. Despre el și numai despre el a scris prozatorul Sorin Titel, ignorîndu-i deopotrivă pe dogmatici și demagogi. A apărat demnitatea profesiei noastre în publicistica sa, a apărat-o însă mai ales întruchipînd un tip exemplar de scriitor, devotat scrisului, creației, literaturii române, Literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

II

Scanned with OKEN Scanner

La pagina 158 a impunătorului volum semnat de Geo Bogza și intitulat, cu tendință, ba chiar moralizator și aproape pedagogic, astfel încît scopul urmărit să apară limpede de la început pentru toată lumea : *Ca să fii om întreg* (iată un mare scriitor care, cu o minunată lipsă de sfială, nu mai mică, nu mai puțin „scandaloasă“ decît aceea epatant desfășurată de un temerar poet avangardist de pildă, nu ezită să țină în brațe Morala, pur și simplu, cum poate numai Tolstoi, cel dintr-o anume fază, a dezicerii de literatură, a mai ținut-o, cu o liniște suverană, care îndrăznește să mărturisească : „Scriu pentru a încerca să corectez erorile“, „Din credința că aș putea să-i fac pe cei ce mă citesc mai buni“ și care crede posibil a afirma : „Nu fac literatură. Ceea ce fac intră desigur în acel domeniu al culturii care se cheamă literatură, dar eu nu fac literatură“), volum a cărui publicare a constituit, indiscutabil, un eveniment literar, la p. 158, voiam să spun, autorul repovestește cu brio o anecdotă auzită în tinerețe în cercul lui Ilarie Voronca :

„Printre istorisirile care propuneau un nou tip de haz era și aceea cu un călător care, într-un tren ce străbătea distanța dintre Paris și Lyon, se tot ridica de la locul său spre a privi într-un coșuleț de rafia așezat în plasa de deasupra, al cărui capac îl deschidea cu grijă și tandrețe. La un moment dat, a scos din sacoșa pe care o avea alături o frunză de salată verde și, ridicînd capacul, i-a dat drumul în coșuleț. Apoi, a făcut același lucru cu un morcov.

Scanned with OKEN Scanner

— Probabil că are înăuntru un iepure de casă... și-au spus, amuzați, ceilalți călători. Dar, după cîteva minute, omul cu coșulețul a lăsat să cadă în interiorul acestuia o scrumbie crudă.

— Se vede că are o pisică... și-au rectificat ei primul gînd, dar ce pisică o fi asta, care mănîncă morcovi și salată? Nedumerirea lor însă era abia la început și avea să se transforme repede în stupoare. Fiindcă misteriosul călător a continuat să introducă sub capac, cu aceeași grijă și tandrețe, felii de salam și bomboane fondante.

— Domnule, v-aș ruga să fiți amabil și să ne spuneți ce aveți în coșuleț?

— În coșuleț? Un magofin.

— Un... magofin?

— Da, un magofin!

Și pe cînd ceilalți, uluiți, se întrebau din ochi ce ar putea să însemne aceasta, stăpînul coșulețului a continuat să hrănească strania vietate, oferindu-i încă o scrumbie însoțită de fructe glasate.

— Dar acum ce-i dați?

— Acum? Camembert.

— Dar bine, ăsta nu e camembert adevărat.

— Nu-i nimic, nici el nu e un magofin adevărat."

Desigur, pagina 158 (din care am citat, intrînd și pe teritoriul celei următoare) nu este o pagină gravă (cum sînt atîtea în volum); pagina 158 este o pagină mai „joasă" în comparație cu relieful general, foarte înalt, al cărții, o pagină (doar) de finețe intelectuală și de amuzament superior. Atunci, de ce ne-am început tocmai cu ea însemnările de față? Pentru că ni s-a părut că *magofinul* indefinibil, „strania vietate" misterioasă din coșuleț poate defini excelent scrisul la rîndul lui indefinibil, derutant ca un aliaj enigmatic, al lui Geo Bogza. Printre genurile și speciile literare, mai vechi sau mai noi, literatura lui Geo Bogza — mi-am dat seama citind anecdota de la p. 158, care m-a luminat — e o „stranie vietate", *un magofin*. Meniul magofinului din mica povestire e de o varietate deconcertantă, el fiind hrănit cu salată verde, morcov, scrumbii crude, salam, bomboane fondante, fructe glasate, camembert. Drept ur-

Scanned with OKEN Scanner

mare, mai întîi s-a presupus că ar fi vorba de un iepure de casă, apoi de o pisică, apoi... Meniul literar al scriitorului nu e mai puțin bogat și contradictoriu; Geo Bogza a „mîncat“ de toate (din ce e mai bun): și avangardă, și tradiție; și Eminescu, și Urmuz; s-a hrănit cu poezie, confesiune, pamflet, invectivă, proză de călătorie, jurnalistică politică, reportaj (în cantități industriale), reflecție morală, peisagistică, portretistică, filozofie; a înghițit jarul ironiei și a băut din apa limpede a meditației, imnului și rugăciunii. A „mîncat“ din toate acestea și încă mai „mănîncă“: deci ce fel de „stranie vietate“ este? Opera lui Geo Bogza reprezintă în acești timp o *realitate* copleșitoare (cum puține înregistrează literatura noastră de azi) și o *irealitate*, un fenomen aproape imposibil de conceput, „aberant“. În fața lui parcă ne „prostim“ și sîntem tentați să exclamăm (asemenea naivului din bancul cu girafa): „Așa ceva nu există.“ Îngreunează înțelegerea nu numai diversitatea direcțiilor (ca să fii *scriitor* întreg, atîtea sînt necesare...) în care s-a mișcat această literatură, ci și singularitatea unora dintre ele, luate separat, în sine. Să ne oprim o clipă, în această pădure de direcții, asupra direcției totuși majore. Fără nici o exagerare, cu deplină îndreptățire putem afirma că Geo Bogza a scris *cele mai senzaționale reportaje din lume*. Putem afirma aceasta deoarece nu ne referim numai la conținutul lor, la ceea ce ele dezvăluie, critică, demască (precum în *Tăbăcarii* sau *Țara de piatră*), ci în primul rînd la specia (nemaivăzută) de reportaj pe care ele o ilustrează. Sub semnătura lui Geo Bogza reportajul devine *senzațional* înainte de toate prin condiția lui literară inedită. Practicînd reportajul, scriitorul nostru îl reinventează; face reportaj strict (are toate datele necesare) și cu totul altceva decît reportaj. Rezultă un reportaj compus pentru orgă, rostit ca o predică solemnă de pe un amvon înalt, într-o vastă catedrală; un reportaj eficient scris de un reporter expert, însă în același timp urcat — ce ciudat! — pe niște incomode și ametitoare catalige, ce-l înalță parcă pînă la stele; cu un ochi lipit de gaura cheii pentru a surprinde în flagrant delict, în „camera“ realității, ceea ce de obicei nu se știe și rămîne ascuns, iar

cu celălalt privind tocmai din Sirius ; un reportaj înalt și poematic datorat unui reporter grav și meditativ ; un reportaj actual născut din vechea îngîndurare a gînditorului de la Hamangia. Un reportaj devenit cult, ritual și templu slujit de un reporter solemn ca un preot antic etc. Cu Geo Bogza, un gen modern, practic și eficient intră în zodia stilului elevat, a majestuosului. Îmi amintesc de o observație a lui Viktor Șklovski, care spunea că romanul dostoievskian nu e în fond decît un roman polițist deviat, transformat. Față de reportajul „clasic“ literatura lui Geo Bogza este ceea ce este romanul lui Dostoievski față de romanul polițist. Doar *atît* și totodată mult mai mult, *infinit mai mult.*

Și alte texte din volum conțin asemenea definiții indirecte ale operei lui Geo Bogza, aluzii la particularitățile ei. Vizitînd zilnic, vreme de două săptămîni, un lan de grîu (un tipic, pentru scriitor, gen de „vizite“ — cele mai agreabile dintre toate), autorul observă (numai el putea observa așa ceva !) un fir „de o incredibilă înălțime, uluitor exemplu al unui fenomen de gigantism“ : „Printre celelalte siluete, între care puteau exista diferențe de cîte zece, cincisprezece centimetri, a lui se înălța aproape cu un metru, ceea ce era de-a dreptul fantastic. De cum l-am văzut, i-am spus «De Gaulle». Chiar semăna cu Generalul...“ Exemplar „de-a dreptul fantastic“, manifestare a unui „fenomen de gigantism“, acest fir de grîu singular — oricum l-am numi (i-am putea spune și „Geo Bogza“) — nu reprezintă oare etalonul de aur al unei lumi supradimensionate, pentru uriași, care e chiar lumea viziunii cosmice bogziene ? Și nu simbolizează (personifică) el, în lanul figurilor de stil ale prozei lui Geo Bogza, anomalia hiperbolei ?

Poezia lui Bacovia și Bacovia însuși fac la p. 49 obiectul unor evocări memorabile : „Nimic nu freamătă, nimic nu cade în falduri, nicăieri un centimetru de dantelă : un cearceaf de pat de spital“ ; „Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port... Pe lîngă el, toți sîntem — acoperiți de metafore și fireturi — generali în oastea lui Baiazid.“ În ciuda poziției privilegiate acordate lui Bacovia, un Mircea cel Bătrîn al poeziei române (ce apropiere extraordinară !), admirația noastră estetică nu-i

Scanned with OKEN Scanner

ocolește însă nici pe cei care nu sînt, „vai", decît „generali în oastea lui Baiazid". Mai ales cînd e vorba de un „general" de talia lui Geo Bogza, acoperit de sus pînă jos de strălucitoarele fireturi ale unor metafore și comparații uluitoare. Cîteva exemple. Podul de la Cernavodă revarsă asupra localității, la trecerea trenurilor, *„o șarjă de zgomot"* (p. 123). „Adeseori m-am întrebat dacă «Muntele ascuns» — *acest Tibet al Daciei* (s.n.) — unde începe și sfîrșește *Creanga de aur,* de pe ale cărui culmi Sadoveanu spune că se zăreau Mureșul și Oltul, nu va fi fost cumva Hășmașul Mare." (p. 291). Scriitorul excelează de asemenea în domeniul comparațiilor, Geo Bogza fiind în literatura noastră, se poate spune, campionul acestei figuri de stil, bogat și superb ilustrată în opera sa. Evocînd focurile de primăvară de odinioară, autorul scrie : „În locul uscăciunilor rămînea o roabă de cenușă, ca și cum un uriaș, străbătînd satul cu o veste mare, ar fi stat de vorbă cu fiecare om și și-ar fi lăsat în fiecare ogradă scrumul țigării." De regulă grandioase, comparațiile pot fi cîteodată extrem de complicate, admirabil alambicate într-un chip foarte subtil. Trudindu-se să definească mireasma florilor de gutui, alta decît aceea a fructului, binecunoscută tuturor, scriitorului îi vine în ajutor „tot Leonardo da Vinci" : „Atunci, mi-a venit în minte Mona Lisa. Dacă s-ar fi întîmplat ca Leonardo să o picteze pe cînd era abia o fetiță, cu zîmbetul încă neenigmatic, dar cu prevestirea lui, iar apoi, după trecerea anilor, i-ar fi făcut și celebrul portret, cam așa ar fi cu mireasma gutuiului și cu fructul pe care, fără să se grăbească, îl zămislește."

*

Textul de la pp. 105—107, intitulat *Un paradis regăsit,* are drept motto un ilariant citat din... Dumnezeu. *„Mîncați cireșe din cireș* !", sună noua poruncă divină culeasă de Geo Bogza din apocrife numai de el știute, o poruncă de seamă, desigur, deși neinclusă în decalog, necanonică. Reamintindu-ne că „legea cireșelor este să fie mîncate din cireș", scriitorul pledează cu toată gravitatea pentru respectarea acestei *legi,* după ce în

Scanned with OKEN Scanner

prealabil își făcuse *mea culpa*, mărturisind că „Timp de vreo patruzeci de ani — o viață de om —, de îndată ce mi se sfîrșise copilăria, nu mai mîncasem decît cireșe cumpărate cu kilogramul", din — horribile dictu ! — pungă. Pentru a da mai multă greutate pledoariei : „Visez o lume în care oamenii să fie scutiți de degradarea de a cumpăra cireșe de pe tarabă. Visez o lume — și nu cred că e o pură utopie — în care fiece om să aibă cireșul său", era absolut necesar ca autorul să recurgă la o autoritate, la o persoană, ca să spunem așa, sus-pusă. De aici respectivul „citat", care produce cititorului o mare stupoare, o stupoare veselă, admirativă. Din tinerețea sa avangardistă Geo Bogza a păstrat gustul șocului, tehnica surprizei. O fantezie extraordinară, niciodată reprimată cu adevărat (în ciuda unor declarații contrare), continuă să-și ceară drepturile, și le ia de fapt singură, cu de la sine putere. O lectură din Geo Bogza e întotdeauna plină de încîntate *mirări*. Nu face excepție de la această regulă nici lectura acestui volum. Citindu-l, îți vine să exclami : Doamne, cîte pot să-i treacă prin cap lui Geo Bogza ! De pildă de a pune față în față primul și ultimul citat, sau prima și ultima fotografie din *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, de a le compara și de a trage concluzii, importante concluzii ; sau de a se arăta suprins că impresionismul a putut să apară atît de tîrziu cu toate că sălciile, „cu un hotar în realitate, cu altul în nălucire", existau de cînd lumea : „languroase și tandre, s-au despletit secol după secol, așteptînd ca retina omenească să atingă un mai înalt grad de rafinament, ca pictorii să le vadă în sfîrșit." ; de a lua apărarea, într-o literatură fascinată de răsfățații genunchi, nedreptățitelor, oropsitelor coate (evocate totuși, îmi aduc aminte, în varianta lor feminină într-o pagină din marea carte despre Oblomov, pagină în care eroul le contemplă îndelung, strălucitoare ca fildeșul, harnice, angrenate într-o mișcare gospodărească plină de iuțeală) ; ori de a încerca o senzațională reabilitare a calomniatului (de atîta amar de vreme, în fel și chip) șarpe : „după cîte am avut prilejul să observ, nuiaua vie (șarpele, n.n.) are unul dintre cele mai armonioase — de o perfectă euritmie — mo-

Scanned with OKEN Scanner

duri de deplasare. Bazat pe un principiu mai puțin mecanic decît înaintarea pe două pîrghii, cum sînt în fond picioarele, lipsit de smucituri și discontinuități, izvorînd din sine însuși, mersul șarpelui poate fi socotit mai din sîmburele secret al firii.

Tîrît ? Desigur ! Dar tot atît de bine s-ar putea spune unduire. Fiindcă, într-un anume fel, șerpii curg, asemeni apelor care, la rîndul lor, incorporează curgerea timpului, și ea o ipostază a ondulației universale." ; „Reintrînd în casă, tot mai des am lăsat din mînă cartea pe care o citeam, spre a mă gîndi la raporturile dintre om și șarpe, întrebîndu-mă dacă nu s-ar fi putut să fie altele, cuprins de părerea de rău că n-au fost altele, că șerpii n-au făcut — asemeni atîtor alte viețuitoare — parte din viața noastră, căutînd să-mi închipui cum ar fi fost dacă am fi trăit în prietenie cu ei, dacă, sosind acasă, ne-ar fi întîmpinat bucuroși, dacă ne-ar fi însoțit în plimbările noastre prin păduri, ținîndu-ne de urît sau aducîndu-ne cine știe ce servicii."

În contrast cu tonul sacerdotal, sobru solemn elevat, imaginația scriitorului a rămas la „anii zbenguielii" (titlul ultimului capitol al volumului). Iată cît de surprinzătoare, de bizară, de năstrușnică poate fi o comparație la Geo Bogza : „în acel loc deci, care e o îngustă limbă de pămînt calcaros ce înaintează în apa ghiolului, nefiindu-i dat să simtă decît gustul sării, și dincolo de care pustietatea se întinde și mai spre apus, pînă la orizont, o singură linie ușor curbată, de nimic întreruptă, ca și cum, într-o bună zi, pămîntul ar fi intrat la frizer și i-ar fi cerut să-l radă în cap, ieșind de acolo cu craniul neted și gol, cu această imensă chelie pe care, cu cît nu descopeream nimic, cu atît îmi lăsam privirile să se piardă..." Scrisul impecabil caligrafic al autorului se „rupe" din cînd în cînd, o ia razna asemenea iscăliturii Mitropolitului Varlaam, reprodusă în facsimil în *Istoria* lui G. Călinescu : „m-am oprit asupra ei îndelung — n-am văzut, pentru cazul că ar exista, și ar fi interesant să existe, o istorie comparată a iscăliturilor din diferite culturi și din toate timpurile —, căutînd să înțeleg o epocă și o mentalitate. Doamne, ce va fi fost în capul înaltului prelat ?"

Scanned with OKEN Scanner

Ca nimeni altul, Geo Bogza și-a păstrat, intactă, la gloria și la vîrsta la care a ajuns, capacitatea tinerească a admirației : este probabil cel mai dispus să admire dintre marii scriitori. Față de valorile culturii naționale și universale manifestă o smerenie filială și nu o dată aproape religioasă. Ca dinaintea unor pontifi, s-a înclinat să sărute mîna unor venerabili reprezentanți ai literaturii române. Cu toată noblețea lui incontestabilă, gestul îmi provoacă și o anumită reținere pentru că eu cred că atitudinea noastră față de marii scriitori trebuie să fie dual㠠: plină de respect și de admirație și în același timp „colegială", „critică". O evlavie puțin iconoclastă este singura acceptabilă în acest domeniu deoarece *pură* nu poate fi decît evlavia celui care nu scrie, care *tace* (din punct de vedere literar). Căci oricine ține în mînă un condei ridică lancea împotriva clasicilor, răspunde „provocării" lor. Ultimul — în timp — dintre debutanți intră automat nu numai la școala lui Homer sau a tragicilor greci ci și în concurență cu ei (că această concurență îl poate zdrobi, e adevărat, dar e altceva). Printre nenumăratele, copleșitoarele dovezi de stimă și considerație, un bobîrnac sau chiar „un pumn în coaste" — dacă nu la figurat, măcar la propriu — aș spune că nu strică niciodată, că apar aproape necesare, izbăvindu-ne de sentimentalismul și de dogmatismul venerației. Se știe cît îl admiră Geo Bogza pe G. Călinescu. Iată însă cum l-a cunoscut (la procesul lui Ion Antonescu), în ce împrejurări l-a văzut pentru prima oară (fără să știe cine este) : „Cu puțin înainte de începerea procesului, s-a precipitat între noi un personaj rotofei, de vîrstă mijlocie, purtînd un rînd de haine maro dintr-o stofă prea groasă pentru acel anotimp, ținînd în mînă o pălărie mototolită, surescitat la culme. În loc să stea în locul pe care și-l găsise, a început să se agite, să-și caute un altul — avea ceva din frenezia unui fotoreporter care vînează cel mai bun unghi pentru un instantaneu memorabil — neliniștit, transpirat, făcîndu-și anevoie drum, ajungînd pînă la celălalt capăt al tribunei, de unde a pornit înapoi, ca posedat, fără să țină

Scanned with OKEN Scanner

seama de cei pe care îi strivea, și revenind încă o dată, busculînd înghesuitele noastre trupuri, încît, cînd a trecut a treia oară prin dreptul meu, fără să știu cum i-am repezit un pumn în coaste : — Dar potoliți-vă, odată.“ Agitatul personaj rotofei era G. Călinescu, de la *Națiunea*.

În opera sa Geo Bogza înalță un panteon pentru toți acei „voievozi ai spiritului“ pe care i-a dat cultura română, în frunte cu Eminescu. Îi admiră de asemenea pe Baudelaire și pe Lautréamont, pe Vasko Popa și pe autorul lui Svejk : „Multor mari scriitori din acest secol le-am fost recunoscător, dar nici unuia în mod atît de direct și personal, de la suflet ros de bocanci la suflet ros de bocanci, ca lui Jaroslav Hašek, creatorul bravului soldat Svejk, ale cărui isprăvi din timpul primului război mondial au avut darul să mă scape, chiar și după al doilea, de ucigătoare tristeți.“ ; „formidabilii“ sînt pentru Bogza cei patru : Shakespeare, Rabelais, Cervantes și Gogol. Cel mai mult mă impresionează însă Geo Bogza — orice idee de panteon conține o idee de emfază — atunci cînd ridică mici monumente în cinstea anonimilor și obscurilor, fratelui mai mare Alexandru, care nu a publicat în viața lui un rînd, dar care a lăsat manuscrisul unui sistem filozofic propriu, sau prietenilor din tinerețe, poetul (ce s-a pierdut apoi) Alexandru Tudor-Miu și magistratul (rebel și estetul ironic) Horia Bottea.

*

Panteonul valorilor este totodată și un panteon al valorilor morale. Dintre scriitorii și artiștii admirați de Geo Bogza, unii sînt exemplari și din punct de vedere etic : „Tudor Vianu este, după Mihail Sadoveanu, al doilea scriitor român din vremea noastră al cărui echilibru lăuntric poate constitui o pildă generațiilor. Dar liniștea lui venea din vaste lecturi, din stăpînirea tuturor ideilor și cunoașterea tuturor operelor literare care alcătuiesc valoarea supremă a umanismului.“ ; „Dintre toți oamenii pe care îi cunosc, și cunosc cîțiva despre care sînt sigur că au trăsături de geniu, cu mult înain-

Scanned with OKEN Scanner

tea oricărui altul, Tudor Vianu îmi pare a fi fost echivalența umană a templului de pe Acropole.

Mai mult decît atît nu se poate spune despre un om.".

Într-adevăr. Tudor Vianu merită însă acest suprem elogiu.

„Într-o Românie stăpînită de un rege venal, rîvnită de politicieni corupți, pîndită din umbră cu ochi de lup de legionari, Ion Vinea făcea să nu se aplece cu totul balanța de partea lor, punînd în celălalt talger al ei mireasma de iasomie a unei ființe visătoare și neîncrîncenate.

Încrîncenarea, care avea să devină tot mai mult un mod de a fi — vai, pînă și al poeților — îi era mai străină decît sînt fragii de cucută și zenitul de nadir. El a fost poet fiindcă ursitoarele l-au așezat într-un leagăn ce avea încrustat — așa cum altele aveau coroane princiare — un Pegas de argint.

Pentru a scrie, pentru a tipări, pentru a fi celebru, el nu a știut ce înseamnă să-ți strîngi maxilarele sau să dai din coate. Într-o lume care, rîvnind în fiecare zi ceva, nu înceta să se cațere, Vinea a trecut cu pasul lin și surîzînd. Aceasta i-a dat o mare frumusețe a chipului și a spiritului (...).

...l-am întîlnit de multe ori pe străzile Bucureștilor, rămînînd de fiecare dată visător, mai visător decît dacă, pe apele murdare ale Dîmboviței, aș fi auzit fîlfîind pînzele unei fregate."

Citînd cunoscutele versuri ale lui Philippide : „M-atîrn de tine, Poezie / Ca un copil de poala mumii / Să trec cu tine puntea humii...", Geo Bogza le comentează astfel : „Puntea pe care el a avut să treacă l-a purtat prin multe «locuri rele». Ea l-a purtat peste mlaștini în care alții au socotit că e mai prudent să se afunde, înotînd alături de vietățile nămolului, peste prăpăstii în care alții s-au prăbușit pentru totdeauna. El a străbătut-o de la un capăt la altul, fără să se clatine, fără să se așeze în patru labe, lucid și seniorial, dînd veacului în care a trăit o neuitată lecție de demnitate."

Un portret extraordinar i se face lui Alfred Margul Sperber :

Scanned with OKEN Scanner

„Era un bărbat înalt și masiv, aproape ciclopic, al cărui cap cărunt, de proporții neobișnuite, părînd cioplit în lemn de Vida Gheza, se apleca asupra interlocutorului cu bunăvoința unui Guliver. Îmi aduc aminte uimirea cu care l-am văzut întîia oară, într-o reuniune de scriitori, și îndoiala care m-a cuprins, cu toate că nu trec printre cei scunzi, că s-ar putea stabili vreo relație între noi. Mișcările lui, ca ale unui om abia trezit din vis, erau greoaie, dar cea mai greoaie se dovedea vorbirea : cuvintele îi veneau pe buze anevoie, ca și cum fiecare s-ar fi smuls din laringe, făcîndu-l să sîngereze.

Așa vorbea Alfred Margul Sperber, ființa lui lăuntrică, pe care voia să o dezvăluie, părea o ceață ce, cu dificultate, își caută altă stare, de parcă s-ar fi ivit, din brumele Septentrionului, una dintre corăbiile vikingilor. Dar, cînd începea să se închege, din cuvinte și de sub cuvinte, din tremurul glasului în care uneori se ghicea o lacrimă, cel căruia îi vorbea își dădea seama că în acel uriaș cu părul cărunt, și cu o conștiință tragică — tragică fiind conștiința tuturor poeților antifasciști — sălășluia un copil. Candid și grav, lipsit de spirit practic, ușor de rănit — miriapod cu o mie de călcîie vulnerabile — neajutorat în viață, căruia mult i-ar fi trebuit o mumă care să-l ia de mînă."

Iar din cele șapte versete închinate lui Tașcu Gheorghiu se înalță o fantastică (în ambele sensuri ale cuvîntului) siluetă :

„V. El ar fi putut desena, din închipuirea lui, chiar fața nevăzută a lunii. Dar s-a gîndit ca, mai întîi, să se ducă să o vadă.

VI. Acum, el e acolo, la singura masă, pe singurul scaun din partea cealaltă a lunii, și bea cafea neagră, și traduce din limba lui în altă limbă.

VII. El traduce *Craii de Curtea-Veche* în limba lunii".

Artiștii, se știe, sînt prin chiar firea lor orgolioși (aceasta e situația, ne-am împăcat de mult cu ea). Iată însă unul din ei, și încă din cei importanți, care nu e orgolios, ci modest, „modest în mod absolut, pînă la gradul incredibilității" : „Venind din miazănoaptea Dobrogei, unde sălciile și stuful Deltei foșnesc între ori-

zonturi de o profundă melancolie, avînd de spus — și spunînd — ceva în pictura românească, Alexandru Ciucurencu nu a fost unul dintre cei mai modești oameni pe care i-am cunoscut în viața mea, ci cel mai modest dintre toți, modest în mod absolut, pînă la gradul incredibilității. (...) Parcă din mîinile lui n-ar fi ieșit opere sau capodopere ale picturii, ci scaune de bucătărie. Într-o adunare de dulgheri, lesne ar fi fost luat drept cel mai neînsemnat. Pe fotoliul său de la Academie, ședea ca și cum ar fi venit acolo să-l repare, și s-ar fi odihnit o clipă înainte de a se apuca de lucru."

Mai sînt și alte asemenea evocări în cartea lui Geo Bogza, evocări ce o transformă într-o miraculoasă planetă locuită de o rasă de oameni de o mare noblețe sufletească și spirituală.

*

La p. 281 a volumului Geo Bogza povestește cum, aflat în inima Bărăganului într-o splendidă zi de vară pe care o contempla cu nesaț, culcat pe „un maldăr de paie de grîu", a simțit la un moment dat nevoia să exclame (și să repete) : „— Săracii de voi !" „Cine erau cei pe care îi compătimeam astfel ? Cei pe care mi-i închipuiam în fotoliile spectaculoase ale avionului ce zbura pe deasupra mea, urmat — ca orice turboreactor ce se respectă — de o trenă de bubuituri.

Mă aflasem de multe ori într-o asemenea fastuoasă trăsură aeriană, știam tot ce se petrece acolo, încît nu-mi era greu să mi-i închipui. Îi vedeam urmărind cu privirea talia subțire a stewardeselor care, zîmbindu-le conform unui stas internațional, nu conteneau să-i îmbie cu băuturi ce purtau mărci celebre și cu anonime, dar nu mai puțin alese, tarte cu căpșuni (...) Închipuindu-mi că în loc să fiu acolo (pe cîmp, n.n.), cu pieptul gol bătut de vînt, liber și stăpîn pe mine, aș fi călătorit spre Copenhaga, mîncînd tarte cu căpșuni, m-a cuprins mila de cei aflați în această situație, standardizați la un înalt nivel, dar nu mai puțin standardizați : — Săracii de voi !". Într-o savuroasă formă umoristică obținută prin răsturnarea unor sentimente consacrate (scriitorul le

Scanned with OKEN Scanner

plînge de milă celor pe care „normal“ ar fi să-i invidieze), textul exprimă în chipul cel mai limpede vechea și *noua* opțiune a lui Geo Bogza pentru natură. Înainte vreme admirația față de natură lăsa destul loc admirației față de tehnica modernă. Acum, aceasta din urmă s-a restrîns atît de mult încît dintr-un volum de 450 de pagini n-am reținut decît o singură exclamație de entuziasm, provocată de spectacolul turnului dobrogean (pp. 203—204). Nu vrem să spunem, firește, că scriitorul a devenit, între timp, un adversar al progresului tehnic, un retrograd. El se ridică de fapt, animat de sentimente, aș zice, ecologiste, doar împotriva agresiunii tehniciste, a poluării mediului înconjurător, lupta contra poluării fiind, după cum spune autorul, „a patra mea fundamentală împotrivire“ : „După fascism, după război, după mizeria bombei atomice, / Aceasta este a patra mea fundamentală împotrivire.“ Nu e deci un retrograd, ci un conservator (de la a păstra, a conserva), Geo Bogza pledînd de-a lungul întregului volum pentru păstrarea lumii așa cum e ea, cu frumusețile și miracolele ei de neînlocuit, pentru salvarea a ceea ce e de preț — și sînt atîtea — din vechea civilizație, civilizație care, printre altele, a forjat la noi — pornind de la *talpa piciorului* și trecînd prin *talpa casei* — expresia *talpa țării* : „Li se spunea Talpa țării... Și asta însemna că erau priviți drept ceea ce avea țara mai sănătos și mai trainic, după cum, în lemnăria unei case, este privită talpa ei.

Acum s-a pierdut mult din înțelesul acestei vorbe, iar ea nu mai spune nimic celor ce trăiesc, și mai ales celor ce s-au născut în case, în cartiere și chiar în orașe construite în întregime din piese prefabricate. Dar nu de mult, într-o vreme pe care eu am mai apucat-o, sub tăria acestei împerecheri de cuvinte îți trosneau urechile.“

A afirma că scriitorul e, azi, împotriva tehnicii e tot atît de absurd ca a afirma că el e împotriva automobilului. Chiar dacă uneori — după cum ne previne autorul — nu trebuie să te urci în el pentru nimic în lume. O catastrofă provocată de un asemenea vehicol i s-a întîmplat chiar lui Geo Bogza, care o și evocă, o

Scanned with OKEN Scanner

catastrofă însă nu rutieră, ci sufletească. Avînd într-o zi proasta inspirație să parcurgă cu automobilul unor prieteni un drum de zece kilometri de pe țărmul mării pe care îl străbătea în fiecare vară, de cincisprezece ani, pe jos, într-o stare de fericire deplină, scriitorul constată că experiența a fost lamentabilă : „Peste trei ore, cu sentimentul că n-am mai fi avut ce face, eram înapoi. Tot acel drum, toate acele frumusețI, toate acele bucurii, toate acele lente inițieri în tainele și farmecul unui colț de lume, automobilul le făcuse harcea-parcea." „Ca să fii om întreg" trebuie neapărat să iubești și să prețuiești natura, să știi să te bucuri de bucuriile pe care ea ți le oferă din belșug. Firul de iarbă, grîul, mirișteа, salcia, cireșul, funigeii, drumul de pămînt, caii, mieii, broaștele țestoase, berzele, cocorii (și atîtea altele) fac obiectul unor mari elogii și în noul volum al lui Geo Bogza, în care laptele, pîinea, mărul și roșia sînt proclamate *„instituții"*. Lăudată, natura nu este însă idilizată. Ea poate tăinui masacre *(Diadema)*, poate fi indiferentă *(Planta fundamentală)* sau bolnavă : „Cred că ar trebui să ne uităm o clipă la osia lumii, să vedem dacă nu s-a strîmbat cumva, dacă n-a suferit vreo altă vătămare, de merg atît de anapoda anotimpurile." Imnul nu se cîntă aici cu ochii închiși. Și totuși, de peste tot, se desprinde un îndemn de reîntoarcere la natură, la civilizația satului, de recîștigare a unor obiecte, ființe sau atitudini abandonate. Geo Bogza reabilitează lampa cu gaz, cîinii și caii, contemplația pastorală. Opoziția dintre natură și tehnică este ilustrată aproape tezist de exemplul a două localități de pe Valea Prahovei, Teșila și Bușteпari, localități cărora „le-a fost dat să-și ducă viața sub semne atît de diferite ca acela al laptelui și al petrolului" și al căror destin a fost, în chip pilduitor, tot atît de diferit ; „faimosul Bușteпari", cu ale sale „orgolioase păduri de sonde", nu mai este azi decît „un fel de cătun, strîns în el însuși", în timp ce Teșila, sat de oieri, își continuă existența într-o netulburată prosperitate. Laptele a învins petrolul. Sămănătorism ? Scriitorul însuși și-a pus întrebarea, a simțit nevoia să se explice : „Dacă, la douăzeci de ani, în loc să tipăresc o revistă insurecțională, m-aș fi apucat să cînt din fluier,

Scanned with OKEN Scanner

dacă, în deceniile ce au urmat, istoria nu ar fi trecut prin mine ca un taifun, atunci s-ar fi putut ca fericirea acelei dimineți (petrecută în Maramureș, „la cumpăna apelor dintre Iza și Vișeu", plină de „tălăngile turmelor aflate la păscut, de jur împrejur, pe coastele munților", n.n.) să se cheme sămănătorism.

Acum, însă, flăcările unor succesive infernuri făceau cu neputință o asemenea presupunere. Turmele erau — slavă cerului ! — tot cele de odinioară, dar umanitatea trecuse în alt orizont, din care nu mai putea reveni la ele cu sufletul simplu al părinților, ci cu acela al celor mai rătăcitori fii."

Tehnica oarecum depreciată de scriitor (a obosit pînă și atît de bogziana fascinație față de transatlanticele tinereții !) se răzbună însă cîteodată tehnicizînd perfid imaginile ce evocă natura însăși, comparată într-un loc cu „formidabilele ordinatoare din zilele noastre". Într-atît de precis calculează ea totul și potrivește de pildă ca mieii născuți imediat după solstițiul de iarnă să iasă la păscut tocmai cînd dă colțul ierbii. Natura este însă și o mașină „etică" de calculat. Trebuie să existe — crede Geo Bogza — o legătură între zborul cocorilor și privirea limpede și curată a omului. Înainte de apariția acestuia pe pămînt nici cocorii probabil că nu brăzdau cerul, n-aveau *de ce*, n-aveau *pentru cine* să zboare : „Fiindcă este, fără îndoială, o legătură între ochii care îi privesc și aeriana lor plutire. Nu se poate să nu fie."

*

Evocîndu-și adolescența, Geo Bogza scrie : „Aveam, pe atunci, capul plin de nebuloase vise, *dar ochiul mi-l țineam spre orice intra în raza lui* (s.n.)..." Schimbînd ceea ce e de schimbat, afirmația e valabilă și astăzi. Ochiul venerabilului scriitor, cu capul plin de înalte preocupări, cosmice și planetare, rămîne ațintit „spre orice intră în raza lui". Poetul, cugetătorul, moralistul nu l-au eliminat, în cazul lui Geo Bogza, pe reporter. Din cînd în cînd, acesta scoate cu „impertinență" capul de sub poalele veșmîntului de cult ale celui care,

scriind, parcă oficiază : dacă în anii tinereții, după cum se exprimă autorul, „cineva nezvăpăiat din sufletul meu zvăpăiat“ se făcea uneori remarcat, putem spune că acum, cineva zvăpăiat din sufletul nezvăpăiat al scriitorului de azi țîșnește cîteodată la suprafață. În volumul de care ne ocupăm există memorabile, excelente pagini de reportaj pur. Într-o carte care depășește cu mult reportajul, la rîndul lui reportajul se depășește pe sine. Ca exemple am putea cita ceea ce a scris Geo Bogza despre cutremurul simțit „direct cu tălpile pe pămînt“, în plin cîmp, de către țărani : „Tuturor li s-a părut că pămîntul este un cal înnebunit, care se zvîrcolea năpraznic, născocind tot felul de smucituri pentru a-i arunca de pe spinarea lui. Dar unde ? Acea spinare de animal ieșit din minți se întindea de la un orizont la altul.“, despre băiatul orfan întîlnit într-o zi de iarnă în Grădina Icoanei și care, întrebat cu insistență în legătură cu tatăl său și cu meseria ce o practică, dă în sfîrșit, după ce tace de mai multe ori, acest răspuns uimitor : „—Meseria lui e de mort“, despre turcul Riza Ali căzut în războiul pentru întregirea neamului din 1916—1918 și ajuns „grad în armata română“ (p. 195), despre căprioarele care (senzațională știre !) *latră*, despre monstruoasa caracatiță vegetală întîlnită într-o pădure, creația unei colonii de ciuperci ce acoperise în întregime trunchiul retezat al unui copac și rădăcinile lui groase întinse de jur împrejur, despre consecințele previzibile și imprevizibile ale unui bombardament întîmplător, ca în această *Scenă de război* de la pp. 266—267, de o mare cruzime. Trecînd „peste o mică urbe“ un avion dintr-o amplă formație de bombardiere ce se îndrepta spre „centrul industrial și nodul de cale ferată care era Capitala județului“ lasă să cadă o bombă, din neglijență, din vesel cinism ori „din cine știe ce motive sau poate fără nici un motiv“. Bomba nimerește în curtea unei gospodării de la periferie : casa rămîne în picioare dar stăpîna casei, care tocmai spăla rufe, este omorîtă. Pînă aici o „scenă de război“ oarecum previzibilă. Mai îngrozitoare decît uciderea femeii este însă soarta cadavrului ei. Cu adevărat terifiant e imprevizibilul : „Stăpîna casei, de pe care fuseseră smulse veșmintele, zăcea

Scanned with OKEN Scanner

lîngă copaia de spălat rufe, cu pîntecul spintecat de o rană adîncă, care lăsa să i se vadă măruntaiele, singurele roșii — ca șapca unui șef de gară (aici, în această comparație, se aude din nou vocea „zvăpăiatului", n.n.) — în toată prăfăria aceea.

Dintr-un coteț din fundul curții, dincolo de care începea o baltă, se auzea un porc guițînd. Nepricepînd de ce nu-și primește tainul, țipa ca din gură de șarpe. În cele din urmă, furios că țipetele nu-i folosesc la nimic, s-a apucat să împingă în ușa cotețului, pînă ce a smuls-o din balamale.

Odată afară, a început să cerceteze curtea, pînă ce și-a descoperit stăpîna. După un guițat întrebător, văzînd că nu-i răspunde în nici un fel, și-a vîrît rîtul în pîntecul ei și s-a apucat să-i ronțăie, grohăind mulțumit, măruntaiele." Aminteam mai sus de reportajul pur. La drept vorbind, acesta e tot mai greu de găsit în scrisul lui Geo Bogza. Textul la care ne-am oprit, de pildă, reprezintă o extraordinară pagină de reportaj (explozia senzaționalului în plină banalitate domestică), dar în același timp și o profundă meditație cu privire la insondabila înlănțuire a cauzelor, la posibilele consecințe ale gesturilor noastre, la responsabilitate și iresponsabilitate. O cauzalitate monstruoasă, grotescă duce de la aviatorul distrat, plictisit sau pus „pe glume" la pîntecele femeii spintecate, transformat în troacă de porci. „Mici" accidente rutiere, precum strivirea și presarea cîinilor rătăciți pe șosele de către automobiliști dobîndesc, prin aparenta lor minimalizare, printr-o minimalizare sarcastică, o gravitate de tragedie : „Ei aud poc sub roțile mașinii / Ca și cum ar fi lovit un lemn / Dar sînt cranii acelea pe care le lovesc / E drept că doar cranii de cîini / Ce rămîn întinși pe șosea / Bine presați pe asfalt / Că nu mai pot fi decît răzuiți / După clipa fatală în care / Sub roțile mașinii s-a auzit poc." Împletindu-se adeseori, reportajul și poezia, spiritul de observație și duhul fanteziei coexistă alteori fără a se amesteca, suprapuse, ca undelemnul și apa. Iată un scurt text intitulat *Rațe sălbatice*, în care ne permitem să subliniem ceea ce aparține imaginației (restul fiind strictă observație) : „Rareori lumea se umple de atîta

Scanned with OKEN Scanner

taină ca atunci cînd, la căderea nopții, cîteva rațe sălbatice se ivesc deodată deasupra bălții adormite, zburînd jos, cu gîtul întins, *ca și cum, la acea oră, cînd întreaga natură se scufundă în somn, ar fi aflat că undeva, în zona de care răspund, s-a petrecut ceva grav și, știind că e nevoie de prezența lor, se grăbesc pe cît pot într-acolo.*"

*

O concluzie a cărții lui Geo Bogza ar putea fi formulată astfel : „ca să fii om întreg" e necesar să fii bogat ; bogat nu în bogății (materiale), ci în bucurii (în special sufletești, spirituale). Geo Bogza este un astfel de om foarte bogat, un Cresus al frumuseților lumii și al elevatelor voluptăți existențiale. Nu a fost însă întotdeauna așa, în tinerețe scriitorul era — și vroia cu tot dinadinsul să fie — sărac, sărac lipit pămîntului. A pornit-o, cum se spune, de jos, de jos de tot, de la negarea absolută a oricărei avuții, de orice fel : „Amarnică și îndîrjită a fost, pe cînd nu împlinisem douăzeci de ani, lupta pe care am dus-o cu posesivul. Ce putea fi al meu în lumea aceasta, în care mă pomenisem fără să fiu întrebat ? Nimic nu putea fi al meu. Nici scrisoarea ce-mi purta numele — dar parcă el, numele, avea vreo legătură cu mine ? —, chiar dacă ar fi fost să o mestec și să o înghit. Eram singur și gol — un suflet în ger — clănțănind din dinți sub recea lumină a stelelor. Cum m-aș fi putut lăsa momit de jalnicele satisfacții ale existenței, cum aș fi putut fi atît de imbecil încît să spun : *al meu, a mea* ?

Amarnică și îndîrjită a fost, pe cînd nu împlinisem douăzeci de ani, lupta pe care am dus-o cu posesivul. Alții îl puteau folosi. Eu, nu ! Eu trebuia să rămîn treaz și să refuz totul.

Pe urmă, am fost înfrînt și, după ce am capitulat, am trăit un șir de voluptăți de care nu cred că au avut parte mulți muritori. Totul a devenit al meu, — boabe de grîu și stropi de rouă — îmbogățindu-mă de neînchipuit." De la lupta cu posesivul, deci, la posesiunea lumii, a totului ! Geo Bogza caută și găsește mari bucu-

Scanned with OKEN Scanner

rii. În primul rînd în natură, **şezînd pe o bancă** de lemn de mesteacăn şi contemplînd lumina „unei mărinimoase zile de toamnă“ cu sentimentul că se află „în locul de care cel mai mult avusesem nevoie“, sau observînd într-o iarnă geroasă ceva ce nu credea că se poate vedea, respiraţia unei păsări (spectacolul, mai bine zis miracolul trezind în sufletul autorului „atîta uimire, încît — spune el — m-a întinerit dintrodată cu trei mii de ani“). Dar şi în lectură, citind o carte sau doar privind *ferestrele luminate* ale unei încăperi în care ştie că se scrie o carte, o mare carte; „dubla devorantă foame“ a lui Geo Bogza e „foamea de a citi şi foamea de a-l admira — am o mare nevoie să admir — pe cel citit.“ Într-un loc scriitorul fixează chiar o ierarhie a bucuriilor sale supreme: „A citi, a mă plimba, a sta la soare: acestea sînt treptele fericirii mele.“ Fericire pe care Geo Bogza, „convins de frumuseţea vieţii şi a lumii“, ştie să o culeagă **de pretutindeni, ca un** iluminat: ceva din „bunătatea universală a Sfîntului Francisc“ umple astăzi sufletul nihilistului şi insurgentului de la 20 de ani.

*

„Aveam douăzeci de ani...“; „Pe cînd nu împlinisem douăzeci de ani...“; cifra revine cu insistenţă în volumul *Ca să fii om întreg,* în care există, se poate spune, o obsesie a acestei vîrste; „am fost neconfesat“ şi „am rămas neconfesabil“, declară Geo Bogza la p. 85: „Sînt ani şi sînt decenii de cînd — eu, cel ce-mi începusem viaţa sub semnul mărturisirii totale, sub steaua neagră şi vitriolantă a lui Dostoievski — am încetat să-mi dezvălui reacţiile mai profunde. Dintr-un gheţar ce alunecă pe faţa oceanului, se vede mai mult decît am putut arăta — după *Exasperarea creatoare,* dar ea aparţine unei foarte îndepărtate epoci — din mine însumi. Odată cu un nou curs al istoriei, cu o înfruntare în care fiinţa umană era grav ameninţată, am intrat într-un timp foarte puţin propice confesiunilor totale. Fantasticul frunziş al copacului meu lăuntric a amuţit, spre a lăsa să se audă doar fîlfîitul drapelului din vîrf. Tîrziu de

Scanned with OKEN Scanner

tot, cînd mi-am aruncat privirea înapoi, vrînd să dau socoteală despre mine, mi-am dat seama în ce măsură am fost neconfesat și că am rămas neconfesabil.“ Iată însă că cititorul recentului volum al lui Geo Bogza are și această surpriză : de a vedea (și a auzi) cum *„Fantasticul frunziș“* al copacului său lăuntric începe din nou să foșnească. Dintre cărțile marelui scriitor, aceasta e cea în care el vorbește cel mai mult despre sine însuși (șase texte consecutive se și intitulează de altfel chiar *Despre mine însumi*). E drept că o face la un mod mai degrabă biografic decît propriu-zis confesiv. Și totuși, se poate vorbi de confesiune (fie și numai, sau cu precădere indirectă) în acest volum al cărui autor redevine „confesabil“. „Ca să fii om întreg“ trebuie să te spovedești din cînd în cînd.

Amintirile se grupează, după cum am spus, în jurul vîrstei de 20 de ani, dar nu o dată ele trec dincolo și dincoace de ea. *Dincolo,* pentru a evoca locul de unde este de fel, satul moldovean Bogzești, copilăria (printr-o norocoasă întîmplare, plină de importante consecințe, petrecută la țară, în mijlocul naturii), adolescența marinărească, pe străbunii și pe părinții (aceștia din urmă, mi s-a părut, nedreptățiți prin zgîrcenia referirilor și prin rolul oarecum secundar ce li se rezervă — mai slabele sentimente familiale ale lui Bogza fiind la el, credem, o moștenire avangardistă) ca și pe profesorii săi „de demnitate și măreție“ — țăranii ardeleni ; *dincoace,* pentru a ne trece fulgerător prin atmosfera anilor de după război (procesul Antonescu) sau a anilor '50, cu vizitele la Mărțișorul interzis și cu un Arghezi trimis neglijent-domestic să cumpere pîine și așezîndu-se cuminte la coadă : „La brutărie era coadă, și văzîndu-l cum se așează la rînd, simțeam cum mă înghite neantul la gîndul că el este omul despre care, la douăzeci de ani, îmi închipuisem că ar putea să răstoarne guvernul, muindu-și de două ori tocul în călimară.

Dezmeticit din asemenea iluzii, stam alături de el, privindu-l cu o nesfîrșită tandrețe. Nu mai era bărbatul robust, cu mustața neagră și lucioasă, din vremea *Biletelor de papagal,* și cîntărindu-i cu ochii — și cu inima — ființa firavă, se năștea în mine dorința să-l apăr

Scanned with OKEN Scanner

de cine știe ce închipuite primejdii, dacă nu-l putusem apăra de cele reale."

Centrul de greutate al rememorărilor cade însă în jurul vîrstei de douăzeci de ani. Sînt „Anii zbenguielii", după cum îi numește însuși autorul, cînd, „fire anarhică și protestatară", tînărul Bogza devenise — tot el o spune — un „zurbagiu literar" ; sînt anii în care adresează lui Arghezi (a cărui mînă o va săruta peste decenii) o scrisoare de o violență argheziană, în care stabilește primele contacte cu mișcarea de avangardă (prin actorul Alexandru Marius, fratele lui Ilarie Voronca), în care se zbate să scoată revista *Urmuz* ; sînt anii în care „a început — zice scriitorul — să mă pasioneze tot ceea ce era îndrăzneț în lume", ai „unei iconoclastii totale" (ultimul cuvînt ar trebui pus totuși între ghilimele !), ai marilor prietenii juvenile (cu Alexandru Tudor-Miu și cu Horia Bottea), ai pendulării între Bușteni și Cîmpina. Extraordinară e scena intrărilor în oraș, a aparițiilor ecvestre ale tînărului de atunci, purtînd șapcă, scurtă de piele și cizme înalte, apariții ciudate, am spune epopeice, parcă premonitorii : „În Cîmpina, soseam prin marile noroaie ale schelelor petrolifere, pe un cal murg ce la un simplu îndemn se transforma în săgeată, și care mai apoi avea să moară într-un mod îngrozitor, căzînd într-unul din vechile puțuri de țiței ale Bușteniarilor. Purtam în picioare un fel de cizme ce se încheiau cu șireturi pînă sub genunchi, aveam o scurtă de piele și o șapcă pe care găseam stropi din noroiul ce mă împroșcase în timpul drumului. Datorită acestei îmbrăcăminți, care numai de un an înlocuise bereta și bluza de marinar, sondorii cu care intram în vorbă, — a intra în vorbă cu oamenii și a-i întreba o mie de lucruri despre viața lor a fost una din primele mele pasiuni — îmi spuneau «domnule inginer»."

1933 a reprezentat o cotitură și pentru tînărul de 25 de ani care era, pe atunci, Bogza : „Dar după venirea lui Hitler la putere, lucrurile s-au schimbat vertiginos în lume, și s-au schimbat tot atît de vertiginos în mintea mea, încît m-am pomenit comentînd, cu un condei ce se exersa în jurnalistică, actualitatea politică" ; „Fusesem pînă atunci un poet vitriolat de propriile gîn-

Scanned with OKEN Scanner

duri, neîmpăcat cu lumea în care mă pomenisem, rumegînd tot timpul o dinamită imaginară, și niciodată nu-mi închipuisem că voi ajunge să scriu, pentru sute de mii de oameni, în presa de mare tiraj." Va scrie însă, și unele din articolele acestei perioade — precum cel despre nunta domnișoarei Krupp sau cel despre „noul porumbel al păcii", vizîndu-l pe Mussolini — pot intra în orice antologie a atitudinii antifasciste ca și — prin excelenta lor ironie — în orice antologie literară. Istoria a deviat, a modificat destinul literar al lui Geo Bogza. Evoluția scriitorului reprezintă unul din cele mai elocvente exemple de interdependență artă/societate, context, epocă : „Iar mie, nonconformistului, iconoclastului, brusc trecut la o altă vîrstă, îmi era dat — poate ca pedeapsă — să mă număr printre cei ce încercau să apere rațiunea, cultura, valorile morale ale omenirii." Transformarea a fost totală, s-a petrecut ceva ca o a doua naștere : „Ca pe o nicovală și ca sub un ciocan ce nu se oprea o singură clipă, fiecare celulă a ființei mele a fost modificată și toate la un loc sudate *într-o altă structură* (s.n.). Încă o dată mă năsteam, mai înalt și cu un spor tragic de conștiință, ieșind din pîntecul unui ciclon care, în clipa următoare, putea să mă devore." Așa a apărut acest fenomen al culturii române și europene : conștiința politică și morală a lui Geo Bogza, conștiință ce a ținut să se exprime, în volumul de față, printre altele, printr-o *Sumă* în 12 distihuri : „Frumusețea unei corăbii este suma frumuseții pînzelor ei. / Demnitatea unei națiuni este suma demnității fiilor ei." și printr-un *Legămînt,* legămîntul de a se simți „răspunzător, în fața întregii suflări universale, de tot ceea ce va fi să fac, sau să nu fac, secundă cu secundă, în cîtă viață mi-a mai rămas".

Scanned with OKEN Scanner

„DE VORBĂ CU IORGU IORDAN“

De vorbă cu Iorgu Iordan este una din cele mai pasionante cărți de care am luat cunoștință în ultima vreme. Aș compara-o cu un roman dacă aș fi sigur că toate romanele se citesc în acest fel, pur și simplu cu sufletul la gură. Cartea, un fel de interviu gigant, „sans rivages“, reprezintă rezultatul întîlnirilor și discuțiilor pe care tînărul, probabil chiar foarte tînărul profesor de matematică Valeriu Mangu (în timpul studenției reporter al revistei „Viața studențească“, după cum însuși ne spune într-un text preliminar intitulat *La început de dialog*) le-a avut, din inițiativa lui, timp de patru ani cu academicianul Iorgu Iordan. Valeriu Mangu are deci marele merit de a fi „provocat-o“, de a fi venit cu ideea scrierii ei în „pauza“ de după apariția volumelor de *Memorii*. De altfel, într-un *Cuvînt înainte* datat 4 august 1981 intervievatul declară că îl consideră „drept autor al cărții pe profesorul Mangu fiindcă a fost singurul în măsură să extragă și să prezinte cititorului esențialul discuției noastre“. Ceva mai sus precizase însă că „Materia conținută în această carte — mă refer la răspunsurile mele — îmi aparține în întregime“. Contribuția cea mai notabilă a reporterului la desfășurarea acestui dialog care de nu puține ori se transfomă într-un monolog al personalității ce își urmează netulburat firul gîndurilor fără a ține seamă de „întreruperi“, expediate de regulă printr-un laconic „E !“ (interjecția caracteristică) o constituie documentele. Valeriu Mangu pare literalmente căptușit cu hîrtii, el are întotdeauna asupra sa o prețioasă arhivă : reporterul foșnește în permanență ca un

Scanned with OKEN Scanner

voluminos dosar răsfoit de o mînă nerăbdătoare. Asemenea unui, ca să zicem așa, prestidigitator, profesorul Mangu scoate la momentul oportun „documentul". Fie că e vorba de doctoratul lui Călinescu, de numirea ca profesor universitar a interlocutorului său, de activitatea domniei-sale în calitate de director al Teatrului Național din Iași, de mișcarea antifascistă sau de corespondența Iorga—Iordan etc., etc., el intervine pentru *a ilustra* (cum singur o spune, la un moment dat) discuția cu valoroase acte de arhivă. „Filmului" său despre acad. Iorgu Iordan, Valeriu Mangu îi adaugă astfel un impresionant „documentar". În rest, în ce-l privește, aceleași previzibile întrebări imprevizibile, voit șocante și obișnuitul tupeu reportericesc cu care, deși probabil absolut necesar într-o astfel de îndeletnicire, mărturisesc că nu mă pot familiariza.

„De vorbă cu Iorgu Iordan" *despre toate,* am putea zice încercînd să caracterizăm întrebările și răspunsurile din această carte. Care e un interviu „sans rivages" nu numai în sens de convorbire lungă, nesfîrșită (ea nici nu se sfîrșește la finele volumului, ci doar se întrerupe pentru a fi reluată cu alt prilej, căci — interlocutorii sînt întru totul de acord în această privință — „mai avem destule de discutat. Multe..."), ce durează (după cum am văzut) *ani întregi*, ci și în acela de convorbire vastă, aptă de a aborda orice subiect, de a se îndrepta în orice direcție. O discuție de acest fel riscă de obicei să se împrăștie, să se mărunțească, dobîndește de multe ori un aer frivol. În acest caz însă, toate temele, toate ideile sînt tratate cu o mare și *fermecătoare* seriozitate. De aici interesul extraordinar pe care îl trezește această carte mai tînără decît autorul ei, totodată *luxuriantă* prin bogăția felurită a conținutului și *austeră* prin „formă", prin „stil".

De-a lungul celor 402 pagini cîte numără textul propriu-zis al volumului (fără indicele de nume) intervievatul evocă mari personalități pe care le-a cunoscut, cu care a întreținut relații personale mai mult sau mai puțin strînse, unele de durată, altele doar ocazionale, precum Iorga, Ion Barbu, Arghezi, Vianu, Călinescu, Leo Spitzer, cei doi Alexandru Philippide (lingvistul și poe-

Scanned with OKEN Scanner

tul), P. P. Negulescu, Xenopol, Sadoveanu, Ibrăileanu, C. I. Parhon, Lucreţiu Pătrăşcanu ş.a., ridică din cînd în cînd, cu foarte mare discreţie, un colţ al vălului ce-i acoperă biografia intimă (tatăl, mama, fraţii şi surorile, soţia apar dintre file doar pentru cîteva clipe, ca la lumina unui fulger — siluete concrete şi în acelaşi timp ireale, fantomatice), se autocaracterizează şi se mărturiseşte (celebrul lingvist, profesorul, academicianul etc., care în tinereţe voise să urmeze Dreptul ca să ajungă magistrat şi care chiar arată ca un sever om al legii, are trac cînd trebuie să vorbească în public, este în fond „timid", „emotiv", un „romantic"), acuză (uneori cu mînie) şi se disculpă (întotdeauna cu mult calm), emite opinii literare (preţuindu-i şi admirîndu-i în primul rînd pe Eminescu — „unul dintre marii poeţi ai lumii", Sadoveanu, Călinescu, Vianu, Philippide, Neculce, Creangă, Rebreanu — pe ultimul cu rezerve totuşi, dar în acelaşi timp comiţînd numeroase erori şi nedreptăţi, printre „victime" numărîndu-se Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, Vladimir Streinu, Marin Preda, Zaharia Stancu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu), formulează reflecţii profunde despre *intuiţie* (p. 27), despre ceea ce înseamnă *a visa* : „A visa înseamnă, treaz, chiar foarte treaz fiind, *a te gîndi la ceva perfect* (s.n.), la ceva frumos, foarte bun, foarte adevărat...", se referă la o sumedenie de aspecte şi probleme ţinînd de diversele domenii ale cunoaşterii umane precum lingvistica şi ştiinţele în genere, istoria literară şi istoria propriu-zisă, sau cu caracter politic, social, psihologic... Că se schiţează procesul formării limbii române sau istoria romanisticii, că se aruncă o privire asupra literaturii noastre de la cronicari la paşoptişti sau că se compară epoca interbelică şi cea contemporană (în defavoarea celei din urmă), că se subliniază rolul pozitiv al revistei „Viaţa Românească" şi al lui Ibrăileanu în constituirea unui anumit climat spiritual şi chiar politic nu ne surprinde într-o carte în care se stă „de vorbă cu Iorgu Iordan".

Iorgu Iordan vorbeşte însă totodată şi despre multe alte lucruri, despre care nu ne-am fi aşteptat poate să vorbească, toate interesante, nu puţine de-a dreptul palpitante. Despre primul război mondial şi despre peri-

Scanned with OKEN Scanner

colul nuclear ce ne amenință astăzi, despre fascism și antisemitism, despre Stalin și Roosevelt, despre principiile politicii externe a României și despre situația din Africa de Sud, despre Iașii de altădată, despre așezarea evreilor în Moldova, despre o călătorie în Peru întreprinsă în 1973, despre originea omului și viitorul omenirii, despre votul secret, despre dragoste și femei. Iată probabil surpriza cea mai mare : specialistul retras în sfera preocupărilor sale „aride" și omul inflexibil, „aspru", elogiind femeia și iubirea în cîteva din cele mai frumoase (frumoase în primul rînd prin *respectul* aproape medieval-cavaleresc față de ele) pagini din cîte s-au scris pe această temă în limba noastră : „noi sîntem, nouăzeci la sută, copiii mamelor noastre. Tatăl este un fel de vizitator, permanent, căci trăiește în familie. Rolul lui în opera de continuare a speciei este extrem de simplu, fără probleme, cum se spune foarte des astăzi. Tot greul îl duce femeia, nu numai în cele nouă luni, cît poartă în pîntece viitorul prunc, ci și după aceea. Din acest motiv am fost eu feminist toată viața : respect femeia pentru că văd în ea pe mama mea, pe surorile și mătușile mele. Am totodată compasiune pentru ele din cauzele arătate, am admirație pentru frumusețea lor, chiar dacă nu toate sînt frumoase. După mine, cea mai excepțională realizare estetică a naturii — alții ar spune a lui Dumnezeu — este femeia. O femeie frumoasă întrece cel mai frumos peisaj care se poate imagina, cel mai grandios munte sau un apus de soare..." Venind vorba despre un verset evanghelic folosit de Tolstoi ca motto („Cel care se uită la femeia altuia cu poftă a comis deja adulterul"), verset care provoacă indignarea veselă a tînărului Valeriu Mangu („Cum ? ! Dacă văd o femeie frumoasă pe stradă, n-am voie să mă uit după ea ?"), Iorgu Iordan dă această replică memorabilă : „Da, de acord ! Te aprob aici. Mă uit și eu, *dar cuviincios* (s.n.)." Există un ton Iorgu Iordan, un fel foarte propriu de a spune în care esențial mi se pare a fi amestecul de seriozitate și candoare. Un ton care cîteodată seamănă teribil cu cel al unui alt fiu de țărani, Marin Preda. „Da, bine, sigur ! Ce să-i faci, dacă nu-i plăcea lui țăranul în literatură ? !" (e vorba de Lovinescu, p. 174) ;

Scanned with OKEN Scanner

„De ce spun eu că întîmplarea aceasta a fost hotărîtoare pentru evoluția mea viitoare ? !“ (p. 283).

Diversitatea amețitoare a subiectelor aduse în discuție nu tulbură însă niciodată modul liniștit, pacient al abordării lor. Fiecare opinie exprimă o convingere temeinică, răspunsurile lui Iorgu Iordan constituind un adevărat bloc de certitudini. Cum se face însă că aceste convingeri ne conving și pe noi (de cele mai multe ori) ? Faptul că cel care ne vorbește este un savant de renume mondial și unul din cei mai iluștri reprezentanți ai spiritului democratic românesc (în perioada interbelică Iorgu Iordan a fost președintele Comitetului Național Antifascist din România) îi explică desigur *autoritatea indiscutabilă*. Într-un plan mai adînc, ea se întemeiază însă înainte de orice pe prezența *omului moral de neclintit*. Întruchipînd respectul față de adevăr, situarea, în orice împrejurare, pe pozițiile rațiunii și ale bunului-simț, un minunat cult al muncii, al ideii de datorie, modestia, exigența față de sine și față de alții, consecvența în gîndire și atitudini, un uimitor curaj al sincerității. În alocuțiunea rostită la prima ședință a Secției literare a Academiei de după alegerea sa ca membru titular, a socotit de cuviință să mulțumească și celor care au votat contra lui, fapt ce a scandalizat pe bizantinologul N. Bănescu : „Eu am ținut să arăt că, neconsiderîndu-mă un om de știință foarte valoros, este mai bine că n-am fost ales în unanimitate sau cu o prea mare majoritate, căci, altfel, aș fi devenit, poate, un încrezut, ceea ce nu-i bine. Merită un interes și ce-a spus Bănescu : «Cum ?! Asta nu s-a pomenit niciodată la Academie. Un coleg de-al nostru, nou-ales, să vorbească așa ? !» Mi-a luat apărarea Mihail Sadoveanu : «Ce vi se pare neobișnuit în asta ? Omul a fost sincer !». Am fost, într-adevăr, sincer. N-am vrut să înțep pe nimeni. Dealtfel, mie, unanimitățile nu-mi plac. Zău !“

Dacă pînă și în rigida ținută academică, și cu ce prilej ! Iorgu Iordan și-a permis să fie sincer, ne putem ușor închipui cît de sincer este atunci cînd stă de vorbă la el acasă cu un tînăr reporter. Nu se sfiește să facă mărturisiri pe care alții le-ar considera jenante (nu a citit cutare carte, într-o anume situație nu a fost la

Scanned with OKEN Scanner

înălțime, a simțit chiar teamă etc.), după cum nu ezită să-și spună deschis și ferm părerea în cele mai arzătoare (cu și fără ghilimele) probleme ale momentului. Glasul lui Iorgu Iordan este unul din cele mai răspicate ce răsună astăzi în spațiul culturii române. Acolo unde unul s-ar pierde în inoportune, lașe subtilități, iar altul ar veni cu o prudentă teorie paradoxală alăturea de chestiune, marele nostru lingvist pune liniștit punctul pe i, spune lucrurilor pe nume. „Astăzi asistăm la o goană formidabilă după întîietate. Noi sîntem astăzi protocronici, adică sîntem, din punct de vedere cronologic, primii în diverse chestiuni. În cadrul discuțiilor purtate la Muzeul Literaturii Române a fost subliniat faptul că nu interesează întîietatea, ci originalitatea. Eu am arătat chiar că originalitatea este o noțiune foarte labilă, că, întîi de toate, contează valoarea, care, pînă la urmă, este recunoscută. Dacă, de exemplu, o carte de-a noastră, indiferent cînd a fost editată, indiferent cînd a fost scrisă, este foarte valoroasă, este imposibil ca pînă la urmă să nu fie citată în istoria disciplinei respective. Și, spunînd că-i foarte valoroasă, se arată indirect, prin forța lucrurilor, data apariției, putîndu-se astfel compara, din punct de vedere cronologic, cu alte lucrări similare.“ Accentul trebuie să cadă deci nu pe goana după himere, după o *nimănui* accesibilă întîietate, ci pe muncă, pe „munca cinstită, neîntreruptă“. Caracterizîndu-l pe Traian Bratu, în timpul rectoratului căruia lupta împotriva influenței legionare în cadrul Universității din Iași a atins apogeul, Iorgu Iordan scrie : „Pentru Bratu conta, în primul rînd, munca, munca cinstită, neîntreruptă. Cînd această muncă exista la cineva, fiind vizibilă pentru oricine, era dispus să treacă cu vederea greșelile, abaterile nu prea grave. *În ochii lui nu contau oamenii care nu-și vedeau de treabă* (s.n.)“. Admirabil portret, admirabil *autoportret !*

Scanned with OKEN Scanner

Se află oare printre criticii noștri de azi (luînd termenul de critic în înțelesul lui cel mai larg) un altul mai original decît N. Steinhardt ? Probabil că nu. Citind volumul *Critică la persoana întîi* ți se întîmplă să rămîi (tînăr sau bătrîn, încă necunoscut sau deja notoriu, „mic“ sau „mare“) pur și simplu cu gura căscată. O profundă uimire provoacă de pildă senzaționalele informații cu caracter biografic pe care autorul ni le furnizează în treacăt, ca pe niște date întru totul obișnuite : Steinhardt-tatăl fusese coleg la Politehnica din Zürich cu Einstein iar familia lor era înrudită (de departe, dar oricum !) cu cea a lui Freud, pe care tînărul N. Steinhardt îl vizitează la Viena în locuința sa din Berggasse ; unde — ca și cum atîta n-ar fi fost de ajuns — descoperă că „faimoasa canapea din cabinetul de consultații“, canapeaua psihanalitică primordială, ca să spunem astfel, este acoperită cu „o scoarță românească“, lucru explicabil prin originea bucovineană a doamnei Freud, adaugă autorul. O alta încercăm trezindu-ne în fața unor „zăvoare“ lexicale, constituite din savante neologisme în genere puțin uzitate, precum : borborigmic, dirimant, psihopomp, negentropie, alopat etc. În uimirea cea mai mare ne cufundă însă interpretările și paralelismele stupefiante, absolut imprevizibil formulate „cu modestie dar și fără teamă“ de critic. Cu cine seamănă cel mai mult Proust ? Cu... Vlad Țepeș, pe linia cruzimii — totuși benefic chirurgicală — necesară marii arte. Dar „absurdul“ Eugen Ionescu ? Cu banul Mărăcine, întruchiparea echilibrului adînc românesc, a ceea ce autorul

Scanned with OKEN Scanner

numește „dreapta socotință". Surpriza surprizelor e că acceptăm aproape fără să clipim (de clipit, clipim totuși !) aceste paradoxuri care în alt context ni s-ar părea în mod sigur șocante și poate chiar ridicole. Proust și Vlad Țepeș ? Eugen Ionescu și banul Mărăcine ? Da, parcă așa e, ce-i drept e drept, cum de n-am observat pînă acum..., își spune cititorul respectivelor pagini ; evident : Proust și Vlad Țepeș, Eugen Ionescu și banul Mărăcine. „Înghițim" paradoxurile lui N. Steinhardt pentru că nu le receptăm ca atare, pentru că ele au deplină *acoperire* în seriozitatea și sinceritatea, în profunzimea și înflăcărarea întregului discurs critic ce tinde să se identifice aici cu o confesiune năvalnică.

Scrisul lui N. Steinhardt reprezintă în același timp *mai puțin* și *mai mult* decît critica obișnuită. În acest „mai mult" (mult mai mult de fapt) rezidă înainte de toate originalitatea frapantă a criticii lui N. Steinhardt. Ea înseamnă „mai puțin" printr-un anumit amatorism, printr-o oarecare nivelare a valorilor, prin aproximația unor situări, prin unele alăturări imposibile din punctul de vedere al ierarhiilor literare, prin absența suspiciunii critice ; în ultimă instanță prin mutarea accentului de la critică la persoană (la persoana care se manifestă, persoana întîi) : prima devine adeseori un pretext, un simplu teren pentru desfășurarea ultimei. Comentariul strivește pe cel comentat, textul critic se substituie textului literar. „Recenzia" despre *Vocile nopții* e în raport cu romanul lui Augustin Buzura un concentrat de și mai mare intensitate ; aceea despre un alt roman, *Viața pe un peron* de Octavian Paler — un prilej de a discuta și defini în chip strălucit fenomenul terorii. Și totodată ea (critica lui N. Steinhardt) reprezintă „mai mult" din același motiv : forța persoanei întîi. Persoana cu care această critică ne pune în contact este o „persoană" foarte bogată : ea cuprinde pe ceilalți (tu, el, noi), nu numai literatura, ci și artele, și nu doar artele, ci și cultura, filosofia, religia, istoria, lumea cu toate dimensiunile și problemele ei, văzutele și nevăzutele.

În paginile volumului său N. Steinhardt se va ocupa prin urmare de scriitori clasici și contemporani, români și străini, de poeți, pictori, filosofi, oameni de știință,

Scanned with OKEN Scanner

politicieni, de impresionism și structuralism (respins hotărît pentru că „vrea să dezbare lumea de sensuri“) ; dar va evoca totodată și fapte de viață : istorice, biografice, reportericești ; va vorbi de „curajul fizic în fața morții“, de libertate, de trufia vinovată a inteligenței, de „josnicia împotrivirii atunci cînd nu e fermă și consecventă cu ea însăși“ ; despre materie și rău, despre realitate și suprarealitate ; despre suferință dar și (mai ales) despre fericire, compasiune, milă. E de-a lungul acestei cărți o continuă fierbere de aspecte, probleme, opinii, sentimente, mărturisiri, o febrilitate a gîndirii și un clocot al bucuriei de a scrie și de a trăi. Trasînd o paralelă între *Cel mai iubit dintre pămînteni* și *Salvați sufletele noastre* de Laurențiu Fulga, „care mai mult decît romane propriu-zise sunt confesiuni“: sincere, cuprinzătoare, emoționante“, criticul afirmă : „Autorii se arată deopotrivă confruntați cu moartea, cu sfîrșitul, cu necesitatea încheierii unui bilanț, cu nevoia dării pe față a lucrurilor, cu năvalnicul impuls de a proclama tot ce știu, ce simt, ce sînt. Așa fiind, nu se mai codesc a vorbi pe șleau și a pomeni «problemele finale»...“ ; „nevoia dării pe față a lucrurilor“, a vorbirii „pe șleau“ și a abordării fără complexe a „problemelor finale“, „năvalnicul impuls de a proclama“ *tot ce știe, ce simte, ce este* îl caracterizează în aceeași măsură însă și pe N. Steinhardt.

Ce fel de critică e asta ? — se pot întreba unii, citind de exemplu articolul despre Esenin, un Esenin comentat printre și prin psalmi, și căruia autorul, în final, îi consacră, adresîndu-i-se, un soi de bocet, nemaiauzit în tagma criticilor (p. 227). Cine mai scrie așa, alergînd de la literatură la viață și de la viață la literatură ? Pornind de la personajul unui roman al Eugeniei Tudor Anton (Gerel din *Prețul singurătății*) criticul configurează un portret extraordinar transformînd tipul șmecherului familiar într-un teribil extraterestru : „Ce-i deosebește pe oamenii de tip Gerel de majoritatea semenilor lor ? Ce se ascunde sub ticul rînjetului sau (uneori) zîmbetului dulceag-șmecheresc ? Nu atît obrăznicia ori morga ori sfidarea ori suficiența cît lipsa oricărei incertitudini. Cunosc totul și toate li se cuvin.

Scanned with OKEN Scanner

Poate că, dimpotrivă, însușirea comună ființelor umane este un acut simțămînt de incertitudine : în privința lor înseși, a fenomenelor ce se produc în mediul înconjurător, a relațiilor sociale și a lăuntrului celorlalți, ba și a convingerilor ori și a credințelor eului lor. Pînă și la cei mai fermi, certitudinea nu-i niciodată perfectă și perfect etanșă. *Cred, Doamne, ajută necredinței mele* : iată formula cea mai veridică, cea mai conformă complicatei noastre contradictorii psihologii. Gerel, însă, și toți cei care i se potrivesc știu totul ; dețin cheile, codurile, cifrul, soluțiile, speraclurile. Pentru ei nu există mistere, taine, probabilități, reticențe, ezitări. *N-au probleme* (...) Pentru alde noi Gerel nu poate fi decît un extraterestru. *Un străin.* De aici și sila pe care i-o insuflă doctorului Harega (eroul romanului discutat, n.n.). Și teama. Și nedumerirea. Șmecherii sunt în deplinul și cel mai științific-fantastic sens al cuvîntului niște marțieni. Ei văd, percep și concep fenomenalitatea și problemele ei altfel decît băștinașii lumii acesteia.“ O expresie curentă : „de formă“ îi oferă lui N. Steinhardt ocazia unei subtile demascări a conformismului, a lașității : „Nu există acte, gesturi, declarații, iscălituri, depoziții «de formă». Noi oamenii nu trăim și nu acționăm la un nivel numenal și noematic. Ne situăm față de ceilalți, ne definim, ne caracterizăm nu prin tainele eului ci prin manifestările comportamentului și căile alese de psihie. (...) potrivit datelor trăirii sociale umane, doar forma e accesibilă celorlalți (...) «Am dat o declarație de formă», «Am semnat de formă» și altele de același fel sunt non-sensuri, imposibilități. Ți-ai pus semnătura ? Ai jertfit idolilor ? Suspansul a încetat, dilema s-a prefăcut în decizie, ipoteticul e acum fapt. Forma a îmbrăcat fondul, s-a lipit de el, s-a împreunat cu el...“ O întîmplare petrecută în metroul din New York (exemplu invers), o epopeică înfruntare în care Răul și Binele se ciocnesc aproape maniheic, îi permite autorului să se întoarcă la literatură, la „cele două simțăminte care stau la baza artei : înfiorarea și admirația“. Ceea ce se spune la p. 235 despre Pârvan, apărat împotriva lui Zarifopol, Lovinescu, Pompiliu Constantinescu : „un cărturar pentru care există un vast și tulburător

domeniu dincolo de texte, scriitură și cercetări" este perfect valabil și în cazul lui N. Steinhardt. Critica sa ne pune în contact cu acel „vast și tulburător domeniu" cu care, în mod excepțional, se învecinează. Spre deosebire de excelenții profesioniști ai criticii obișnuite, redusă la ea însăși, la stricta ei specialitate, experți exacți și reci, N. Steinhardt are, pe lîngă inteligență, și *suflet*, și *spirit*. De aici căldura luminoasă, etos-patosul (ca să-i folosesc o construcție lexicală specifică) paginilor sale, intensitatea, combustia ce se degajă din ele. Criticul nu se mai mulțumește să aprecieze și să comenteze : se confesează, îndeamnă, pledează, predică. Iată finalul articolului despre I. Peltz : „Fie ca de dragul faptelor sale bune și al acelor pagini din opera sa care vădesc fără îndoială darul scriitoricesc și capacitatea de a trezi în mintea cititorului emoția, compătimirea și înduioșarea, memoria noastră să-l judece nu după stricta dreptate, ci cu îndurare și bogată milă ; fie ca, după frumosu-i, sfîntu-i și stăruitoru-i obicei, giudețul final să procedeze așa cum ne încredințează vorba populară că-i este plăcut a face : înșelînd la cîntar." A judeca operele „cu îndurare și bogată milă" nu e desigur un criteriu recomandabil în critică. Numai că N. Steinhardt nu face critică „pură" ; el vrea nu numai să orienteze literatura, ci și să călăuzească sufletele.

Povestindu-ne (căci N. Steinhardt este nu numai un critic ci și un povestitor) cum a descoperit și a vizitat la Paris, „pe micuța uliță Galande, între bulevardul Saint Michel și strada Lagrange, în plin cartier latin", „într-o clădire ale cărei fundații și beciuri și cîțiva pereți datează din veacul 11", o miraculoasă prăvălie înțesată cu cărți rare, gravuri, măști, bibelouri, autorul susține (totul pare un vis, o invenție, deși realitatea extraordinarei aventuri nu prezintă, firește, nici un dubiu) că proprietara magazinului-galerie, „amfitrioana" i-a făcut favoarea de a-l invita să descuie o anumită ușă și să urce apoi o scară pînă ce va da de o fereastră ; să se oprească acolo și *să privească* : „Ușa (Sesame, deschide-te) s-a dovedit supusă și deferentă. Am suit treptele cu pasul nimerit omului posesor de barbă căruntă și conștient că străbate spații făurite mai înainte de a se

Scanned with OKEN Scanner

fi înălțat catedrala Notre Dame și a fi luat ființă curtea miracolelor, spații corelate unor vremi mai zăbavnice ca ale noastre. Drumul mi s-a părut a reprezenta echivalentul a, să zicem, cinci-șase etaje. Scara îngustă și foarte spiralată se încheia într-adevăr cu un palier mic și o fereastră. M-am îndreptat, curios și oarecum bănuitor, către geamul deschis. Spectacolul oferit privirii mele răsplătea peste orice măsură pretențiile și presupunerile mele cele mai îndrăznețe. Catedrala Notre Dame, văzută lateral, era acolo în imediată apropiere, îndeajuns de îndepărtată ca să poată fi cuprinsă întreagă de văz, la o distanță destul de mică spre a da impresia că n-ai decît să întinzi mîna pentru a-i urmări contururile, a o pipăi, a o dezmierda. Și eram la înălțimea cea mai prielnică unei contemplații desăvîrșite, unei «stăpîniri» a obiectului ațintit, unui extaz. Clădirea era a mea. Din nici o altă perspectivă nu se dăruia mai intim, nu părea să proclame mai deslușit : Fericiți cei ce se uită la mine.“ Critica fără pereche a lui N. Steinhardt este o asemenea surprinzătoare, revelatoare *fereastră.*

Victimă a istoriei și victimă a destinului, Victor Petrini, cunoscutul protagonist al trilogiei *Cel mai iubit dintre pămînteni*, eșuează și în toate tentativele sale de a-și găsi fericirea în dragoste. Cîte iubiri, atîtea dezastre, se poate spune despre *erotica* personajului. Lîngă „cel mai iubit dintre pămînteni" nici o femeie nu rămîne vreme îndelungată. Este evident că scriitorul a mizat pe acest „lung șir de eșecuri" (vol. II, p. 160), că pe ele s-a contat ca pe împrejurările *ultime, decisive* care fac din existența eroului o existență *tragică*. Iubirile ratate ale lui Petrini *închid* cercul singurătății sale. Fericit în dragoste, filosoful ajuns la „deratizare" ar fi putut moralmente supraviețui vicisitudinilor perioadei postbelice de tranziție, traumatismelor de care n-a fost deloc scutit. Victor Petrini simte însă nu numai deruta și apăsarea produse de noile condiții istorice, ci și „mișcarea de deget a unei absurde fatalități" (I, 469) ; „sînt jucăria soartei", spune el (III, 294) și, parcă în concluzie : „asta îmi e soarta" (II, 62). De fapt, istoria nu are o putere de decizie *absolută* în ce ne privește. Într-o epocă istorică fastă un om poate fi nefericit, și invers, într-o epocă istorică nefastă un altul poate fi fericit. Depindem în ultimă instanță de destinul nostru individual. De soarta lui țin și eșecurile în dragoste ale lui Victor Petrini, care a crezut — și a plătit pentru această greșită credință — „că poți smulge fericirea chiar dacă *nu ți-e dată* (s.n.)" (III, 302). Oricum, succesivele neîmpliniri în plan erotic ale eroului fac parte din economia roma-

nului, condiționînd finalitatea lui tragică. Fericit în dragoste, Victor Petrini ar fi fost un alt personaj.

De ce eșuează *în serie* (punînd între paranteze factorul hotărîtor dar ascuns : destinul cu legile sau mai bine zis capriciile sale) personajul ca bărbat obsedat să descopere marea iubire ? Cine-i de vină ? Critica literară s-a ocupat pe larg de eroinele romanului, de partenerele erotice — în număr, lăsînd-o deoparte pe episodica Paula, „această dragoste a mea (spune Victor Petrini, n.n.) neîmpărtășită“ (I, 31), de patru — ale eroului, în special de Matilda și de Suzy Culala. Punctul de vedere dominant pare a fi că de vină sînt ele, femeile infernale, „dostoievskiana“ Matilda și „nesincera“ (III, 318) Suzy (Nineta Romulus și Căprioara fiind variante anticipatoare ale celor două mari eroine). Se poate afirma însă că iubirile nu se împlinesc, nu durează în roman și din cauza eroului. Din pricina, mai exact, a modului în care scriitorul (fără să-și dea prea bine seama de consecințe) l-a înfățișat pe Victor Petrini ca personaj erotic. „Strămoșul“ lui Victor este în acest plan Călin Surupăceanu din prima seară petrecută la Viorica ; în acea scenă, eroul din *Intrusul* se comportă ca un satir, scoțînd un rîs „bestial“, „gros și aspru ca un nechezat“. *Ca un satir* se comportă filozoful Victor Petrini în multe din numeroasele scene erotice ale romanului *Cel mai iubit dintre pămînteni*. În intimitate, eroul dă dovadă, aproape invariabil, de „violență mare“ (I, 396). El însuși vorbește de „violența mea“ (I, 183), de senzualitatea „care zăcea (...) în mine“ (I, 56), de „agresiune imprevizibilă“ (III, 60) — de fapt cît se poate de previzibilă la un asemenea temperament. Temperament care explodează în repetate violuri casnice, conjugale (relația cu Matilda) și care explică de ce Victor știe parcă dintotdeauna ceea ce de obicei se învață (prima relație cu Nineta) : „dar eram, chiar fără să știu, experimentat...“ (I, 39). Virilitatea eroului este sugerată chiar de numele său de familie : Petrini, sunînd atît de energic, de aspru, de percutant, ca o trîmbiță militară, și contrastînd în chip evident cu forma diminutivată Petrică, numele soțului anterior (nu primul !) al Matildei ; cu infantilismul lui (teama de Matilda, fugile la părinți etc.), Petrică „nu e bărbat“,

„e încă în scutece“ (I, 152). Bărbat, cu majusculă, e în schimb Petrini, care îl înlocuiește pe bietul Petrică, devenind al treilea soț al Matildei. Nu însă și ultimul. Venind în eros cu resurse de satir, de faun, Victor subjugă și sperie, atrage și respinge ; „brutal și insensibil“ (II, 127), obține supunerea, dar nu și iubirea. Poate nu fără o anume justificare îl acuză pe Victor o colegă de facultate că nu știe ce e tandrețea (I, 57). Și poate nu chiar pe nedrept spune despre el Matilda : „de iubit așa să-i bată și lui inima pentru o femeie nu e în stare“. E în stare în schimb să răscolească subconștientul unei femei și s-o răvășească biologic. E ceea ce i se întîmplă de fapt Matildei, „fetișcană“ (I, 452) încă după două căsătorii, intelectuală cu pretenții de elevație spirituală căreia Petrini *îi ia mințile* : „...cînd l-am cunoscut pe el, mi-a luat mințile“, recunoaște ea (I, 452). Semnificativ este episodul primei întîlniri (acea întîlnire de pe stradă la care se revine de mai multe ori în roman) dintre Matilda și Petrini, orbit înainte de orice de „splendide(le) picioare în cisme de iarnă, picioare vizibile doar între haina de blană și negrul acestor cisme elegante“ (I, 91). Privirea bărbatului e atît de intensă încît e resimțită ca o arsură : „te-ai întors și am simțit (va evoca scena Matilda, n.n.) cum ceva îmi arde parcă picioarele... Era privirea ta. Asta e zodia în care ne-am cunoscut...“ (II, 127—128). E vorba, desigur, de zodia iubirii carnale care începe nu de la chipul femeii îndrăgite (chipul vine *în al doilea rînd* : „Dar și chipul era frumos...“) ci de la trupul ei. Săgeata zeului Amor pătrunde aici premonitoriu în mica zonă neapărată a pulpelor senzuale. Semnificativă e și împrejurarea că schimbarea Matildei începe „chiar a doua zi“ după căsătoria cu Victor. Natura relațiilor lor se potrivea de minune cu primul statut, de amanți liberi. Căsătoria pretinde însă ceva în plus față de simpla legătură trupească, oricît de subjugătoare. Senzualitatea de satir agresiv a eroului nu are însă cum produce tandrețea conjugală necesară. Potența de faun a lui Petrini e indirect subliniată și de dublii din acest plan ai eroului, dublii virilității sale. Un asemenea dublu este amicul din tinerețe Pretorian, un adevărat fenomen anatomic, după cum o sugerează de altfel ex-

Scanned with OKEN Scanner

presiva poreclă pe care o poartă în roman. Un altul e Vintilă, colegul de la deratizare, al cărui mult evocat garaj constituie iatacul ad-hoc al unei fabuloase debandade erotice. Dragostea fizică, sexualitatea firească și legitimă ori chiar bestială își au locul lor în literatură. Cîteva admirabile pagini pe această temă a scris Marin Preda însuși, în nuvelele de tinerețe sau în *Moromeții*, de pildă. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, garajul lui Vintilă, cu pereții plini de pecețile desfrîului, constituie un excelent episod de Satyricon modern. Capacitățile exagerat faunești ale eroului aceluiași roman *subminează însă condiția tragică* a lui Victor Petrini, voită în primul rînd de autor. În *Cel mai iubit dintre pămînteni* un satir bate zadarnic la porțile Marii Iubiri. Nu i se deschide, firește. Din vina lui (sau : și din vina lui). Secundat de asemenea dubli de întărire cum sînt Pretorian și Vintilă, zguduit el însuși adesea de furii falice, Petrini nu are șanse să cucerească Marea Iubire. Mitul satirului, al faunului apărut în chip neprevăzut, întîmplător, *din eroare* în roman se ciocnește cu rele consecințe pentru narațiune cu „Mitul (...) fericirii prin iubire“ promovat în mod conștient de autor. Splendida frază cu care se încheie ultimul roman al lui Marin Preda : „dacă dragostea nu e, nimic nu e !“, nu are destulă acoperire în trilogie. Cu mici excepții (soții Acojocăriței constituie de exemplu, culmea !, în ciuda abjecției lor nelipsite totuși de o luminoasă căldură a reciprocității, o asemenea fericită excepție), în *Cel mai iubit dintre pămînteni* „dragostea nu e“. Dragostea autentică, nu numai fizică, ci și sufletească și spirituală, dragostea pe care Marin Preda însuși a evocat-o nu o dată atît de inspirat, cu un talent neîntrecut, în toată complexitatea și frumusețea ei.

Scanned with OKEN Scanner

UN PARIU CÎȘTIGAT

O superbă carte de critică, din păcate greu rezumabilă, pentru că e compusă, am spune aproape exclusiv, din demonstrații deloc aride ori greoaie dar ample și complexe, pe care cititorul le urmărește cu ușurință (tot datorită autorului, calității sale de a fi întotdeauna clar) însă pe care apoi nu le mai poate reface cu una, cu două, în toată logica lor, deosebit de strînsă (pentru aceasta ar trebui ca el să fie chiar autorul) este *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*. Ov. S. Crohmălniceanu a avut ideea originală de a reciti cîțiva scriitori români interbelici folosind pentru fiecare din ei alți ochelari de lectură. A căutat filigranul unor arhetipuri în „vechi" pagini sadoveniene, „Timpul interior al lui Rebreanu", a invitat-o pe Hortensia Papadat-Bengescu „la psihanalist", a făcut „naratologie cu Camil Petrescu" și stilistică modernă cu Mateiu Caragiale. Rolul de Vergiliu, de călăuză metodologică a autorului îl joacă pe rînd C. G. Jung, Georges Poulet (cu a sa „critică a profunzimilor"), Freud și Charles Mauron, Ț. Todorov, Leo Spitzer. Ov. S. Crohmălniceanu îndeplinea toate condițiile pentru scrierea unei asemenea cărți : informație la zi, cunoașterea temeinică a celor cinci prozatori, de care s-a ocupat pe larg în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, o inteligență exactă, riguroasă și suplă în același timp, un talent critic incontestabil. Nu se putea să nu o scrie ! Mai ales că ideea ei, originală după cum am spus, nu e lipsită totodată de un anume umor secret, tipic autorului. Ov. S. Crohmălniceanu aplică noile metodologii cu ingeniozitate și competență, cu seriozitate,

nici vorbă ; dar cu o seriozitate lipsită de acel subit fanatism propriu partizanilor declarați ai metodelor de ultimă oră, fără de care nu mai pot face un pas, cît de mic ; cu convingere desigur, dar cu o convingere ușor sceptică, avertizată în general de relativitatea lucrurilor ; cu un fel de „ei, ia să vedem ce poate să iasă". Și iese ! Cartea aduce ceva în plus despre fiecare din prozatorii altfel priviți, de la caz la caz. Acceptînd regula jocului, criticul dovedește că „jocul" e util, productiv, deși rămîne poate totuși doar un simplu joc. Un joc al inteligenței, firește. Întreprinderea lui Ov. S. Crohmălniceanu are aerul unui pariu, cu amestecul de ambiție și glumă pe care acesta îl presupune. Subordonarea metodologică (de moment) convine de altfel spiritului metodic, ingineresc, științific, *demonstrativ* al criticului Ov. S. Crohmălniceanu. Studiile sale se citesc de aceea nu numai ca niște simple romane, ci ca niște romane polițiste, cu sufletul la gură. Și nu palpităm degeaba : așteptatele *dezvăluiri senzaționale* se produc. Cum ar fi de pildă — la sfîrșitul capitolului despre Mateiu Caragiale și al cărții — aceea privitoare la înrudirea stilului matein cu Jugendstil-ul, cu varianta Erotic Style-ului ilustrat de graficianul englez Aubrey Beardsley (1872—1898) : „Cîteva din stigmele caracteristice, pe care am văzut că le poartă scrisul lui Mateiu, își află corespondențe plastice tulburătoare în Beardsley. Gravurile acestuia din urmă ar putea sluji adesea drept ilustrații ideale pentru operele scriitorului nostru." ; „A văzut oare Mateiu Caragiale ilustrații de Beardsley ? Nu știm, dar există multe argumente care pledează că aceasta ar fi fost destul de ușor cu putință.

Mateiu a cunoscut Berlinul între 1904 și 1905 cînd Jugend era la modă, și reprezenta ultimul rafinament estetic, iar faima graficianului englez se răspîndea pe continent. Julius Maier Graefe, întemeietorul revistei germane de artă *Pan* (1895—1900), făcea parte dintre marii admiratori ai lui Beardsley. Îl vizitase la Londra și reprodusese în publicația sa numeroase desene. Mateiu colinda muzeele, cum istorisește în *Remember*, și nu e exclus să se fi rătăcit și prin expoziții (...) Oricum, citindu-l pe Oscar Wilde, Mateiu avusese prilejul să cu-

noască și ilustrațiile la *Salomeea*. Alte multe coincidențe dau de gîndit. Beardsley aparținuse unei reputate coterii de «dandys» londonezi (John Gray, Ernest Davson și Charles Conder) care scandalizaseră societatea victoriană prin purtările lor, așa cum avea să o demonstreze răsunătorul proces al lui Wilde. Ca și Pantazi, ținea toată ziua lumînări aprinse în casă. Era «nebun după muzică» asemenea «crailor»; nu pierdea o seară Wagner la Covent Garden Opera, consuma hașiș (canabis indica), dedîndu-se «beției de cînepă».

Îl chema Aubrey, ca pe de Vere, și împărtășea, probabil, înclinațiile acestuia. Lui Perpessicius i-a plăcut să vadă în numele straniului dandy o «anagramă aproximativă» din Barbey d'Aurevilly. Dar ipoteza că personajul a fost botezat pur și simplu după cel cu care avea atîtea afinități nu e mai puțin probabilă." Pasionant! În critica noastră, Ov. S. Crohmălniceanu, lucrînd și el „numai" cu inteligența, deloc agresiv, nefolosind armele zgomotoase ale profesiei — de care alții abuzează — e un pașnic și bonom Poirot în realitate redutabil, imbatabil.

Dintre aplicațiile realizate de autor „în cinci feluri de lectură" cele mai convingătoare sînt desigur acelea care conduc în mod cert la confirmarea *valorii* scriitorului. Paralela dintre Beardsley și Mateiu Caragiale, încadrîndu-l pe ultimul într-un stil și într-un context european, îl situează pe autorul *Crailor*... și la un alt nivel, continental. Psihanalizarea în cazul romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu a unor personaje cu atitudini și reacții ilogice, iraționale, contradictorii, cum sînt atîtea în opera ei (Lenora, Elena, Maxențiu, Walter, Ghighi, Nory Baldovin), explicarea inexplicabilului lor prin psihologia abisală ne arată că scriitoarea nu le-a greșit (cum s-ar fi putut crede), că nu le-a ratat, parțial sau total, ne arată în ultimă instanță ce scriitoare importantă este Hortensia Papadat-Bengescu. „Din ființa dominantă și sentimental acaparatoare care a fost, Lenora s-a transformat într-o sclavă tăcută. Femeia, obositoare înainte prin asiduitatea sa amoroasă, are acum o purtare extrem de rezervată." De ce? De ce Elena, cînd „prin moartea subită a lui Drăgănescu, poate să-l ia de soț pe Marcian,

nu o face, amînînd indefinit ceea ce-și dorise atîta“ ? „De ce s-a spînzurat Ghighi, fiul Elenei și al lui Drăgănescu ?“ „Dar de ce însă, arțăgoasa, rebela Nory, țepoasă ca un arici, se dă peste cap ca să complacă Diei și, în fața surorii ei, își trage îndărăt toți ghimpii, agresivitatea, ironia mușcătoare, reflecțiile tăioase și devine atentă, ocrotitoare, tandră ?“ „Cum ajunge el (Maxențiu, n.n.) să-și imagineze un întreg roman sentimental, suav și sublim, cu Elena, atunci cînd atinge treapta cea mai de jos a degradării fizice și morale ?“ Criticul răspunde de cele mai multe ori plauzibil unor asemenea întrebări, găsind logica ascunsă a unor comportări derutante, altfel de neînțeles. Ba o și invită „la psihanalist“ pe scriitoarea însăși (ar fi putut să-i invite și pe ceilalți patru !), căreia îi dezvăluie „complexul oedipian“ : „Lucrurile se întîmplă, ca și cum în Hortensia Papadat-Bengescu ar exista două persoane.

Una, foarte sensibilă la «respectabilitatea» familial-socială, dorind să o mențină intactă, chiar cu prețul unor grele sacrificii. Am putea să o numim conformistă, în sens «cuminte», «burghez».

A doua persoană e stăpînită de o vocație irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire «pasională», foarte intimă. Ea ar însuma atașamentele infantile nedepășite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licențele morale ale vieții artistice.

Drama e că aspirația aceasta din urmă apare drept rușinoasă, blamabilă mediului a cărui «respectabilitate» prima persoană ține să o «menajeze» neapărat.

De aici, întîi consimțirea la o represiune violentă, dură, necruțătoare. După comiterea ei însă, intervine tentativa împăcării celor două persoane, a doua dobîndind o înfățișare din ce în ce mai acceptabilă pentru întîia, căreia, spre a-și domoli intransigența, i se relevă contradicțiile și slăbiciunile.“

Însă din faptul că mitul omorîtorului de dragoni s-ar reflecta în *Creanga de aur* (ca și în alte romane ale lui Sadoveanu) nu mi se pare că rezultă vreo consecință pentru valoarea operelor respective. După cum toate subtilitățile naratologice ale lui Camil Petrescu din *Ultima noapte...* și din *Patul lui Procust*, puse în lumină,

Scanned with OKEN Scanner

înzecite, însutite ca răsfrînte în niște oglinzi de analizele și mai subtile ale lui Ov. S. Crohmălniceanu și N. Manolescu (citat și contrazis mereu — o polemică ușor fastidioasă mi s-a părut) nu face nici să crească, nici să scadă nivelul estetic sau forța de șoc a celor două romane. N-aș vrea să par autorului un „bogumil" sau „bugomil" (în sensul cu totul special pe care Mateiu Caragiale îl dădea acestui cuvînt — v. p. 217 a cărții de care ne ocupăm). Cred însă că toate aceste aspecte pot interesa „știința literaturii" (în cazul în care ea există) și mai puțin (nu zic deloc) critica literară — care știe că valoarea unei opere depinde nu de mijloace ci pur și simplu de talent. În urmă cu cîțiva ani am citit într-un roman compus din cîteva masive segmente o formidabilă povestire (atîta tot !) despre un tînăr vînător care descoperă într-o nesfîrșită pădure, într-o cabană părăginită, trupul descărnat al unei fete aproape moarte pe care el o readuce la viață, cu devotament și gingășie, o învie de fapt. Un mit, dar nu unul oarecare, există și în această „simplă" povestire, un mit de care sînt deopotrivă conștienți scriitorul și cititorul, pe care narațiunea îl ridică singură la suprafață, fără ajutorul exegezei. Mitul în literatura modernă trebuie să fie imediat vizibil (eventual chiar din titlu : vezi *Ulise* de Joyce sau *Doctor Faustus* de T. Mann) ; altfel nu mai e vorba de mit ci de pură speculație.

Scanned with OKEN Scanner

În volumul său, sugestiv intitulat *Ora 19,30* (ora de începere „clasică“ a spectacolelor teatrale), în capitolul consacrat lui *„Dumitru Radu Popescu — un dramaturg fundamental“*, criticul Valentin Silvestru nota (p. 150) : „Nu știm exact cîte piese a scris. Paradoxal, deși lîngă noi, chestionabil deci, autorul refuză declarația categorică, motivînd că unele sînt încă în manuscris. Cunoaștem 32 de titluri...“. Urmează transcrierea lor, printre ele aflîndu-se și *Domnul Montaigne bea ape minerale*. După care, criticul adaugă : „Cîteva sînt tipărite și au fost jucate. Cîteva sînt tipărite și n-au fost jucate. Cîteva au fost jucate și nu sînt tipărite. Parte, n-au fost nici tipărite nici jucate.“ *Ora 19,30* e din 1983 ; în același an, dar ceva mai tîrziu, a apărut și masivul volum de teatru de la „Cartea Românească“, cu acel inspirat „t“ al colecției pe copertă, volum în care Dumitru Radu Popescu a inclus opt piese și căruia i-a dat titlul uneia din ele, *Rezervația de pelicani*. Din aceste ultime opt doar una — cea despre „Domnul Montaigne“ — figurează pe lista dată de Valentin Silvestru. Cunoaștem deci astăzi (la sfîrșitul lui 1985) 39 de piese (32 + 7) de Dumitru Radu Popescu. Iar dacă ne gîndim la cele rămase deocamdată în sertar sau la cele pe care le va fi scris între timp dramaturgul...

Această fecunditate cu totul ieșită din comun formează aspectul cel mai frapant al unui fenomen mai general de *productivitate* : Dumitru Radu Popescu scrie nu numai multe, foarte multe piese de teatru, ci și un teatru „total“, cu alte cuvinte *mult* teatru atît în sens

Scanned with OKEN Scanner

cantitativ cît și ca diversitate torențială de modalități, tonalități, registre, mijloace ; *„un teatru dezlănțuit“*, cum a spus cineva ; un teatru al teatrelor — de idei, de pasiuni și de cuvinte, mitic și politic, istoric și contemporan, liric și sarcastic, solemn și grotesc, terifiant și pitoresc, tragic și comic, serios și hilar, „înalt“ și „jos“, elevat și trivial, filozofic și polițist, de atmosferă, simbolic, alegoric, ludic, buf, absurd... ; un teatru saturat de teatru, ca și de viață, de realități ca și de convenții ; deschis influențelor literare (de la tragicii greci și Shakespeare pînă la dramaturgii americani din secolul nostru, să zicem) și experiențelor existențiale, miturilor, istoriei, cotidianului. Suficiente motive pentru ca dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu să surprindă, să uimească, să deruteze ; să ne facă să rămînem, cum se zice (pe la teatru, la spectacole), „cu gura căscată“ ; ca Baba, un personaj episodic din piesa despre Dimitrie Anghel, care întreabă nedumerită : „Dacă plînge, cum să joace comedii ? ! Și dacă face... pac (se împușcă, n.n.) ?“, o babă antediluviană (anteshakespeareană) desigur, anacronică în raport cu modernitatea pieselor lui Dumitru Radu Popescu, în care adesea (și uneori în același timp) se plînge, se joacă — vesele ori triste — comedii și se face — în glumă sau de-adevăratelea — „pac“. Însă nu numai rîsul, plînsul și crima se amestecă în ele, ci și multe, multe altele. Dumitru Radu Popescu, se știe, lucrează cu mituri ; dar și cu simple fapte diverse — nu mai puțin cutremurătoare uneori (fetița care se trezește într-o zi, fără să fi avut cea mai mică bănuială, cu părinții în divorț) — sau cu mici curiozități bine alese din marea grădină a lui Dumnezeu, cum se zice (pasărea numită Forfecuța : „Este o păsărică, Forfecuța... Se hrănește cu semințe de conuri de brad și de pini... Miroase a tămîie, nimeni n-o atinge, nimeni n-o mănîncă, e o pasăre sfîntă ! /.../ Cadavrul Forfecuței... fiind ea plină de rășină — nu putrezește în vecii vecilor !“). O eroină cu mitul Medeei în spate vorbește, firesc, ca o țață (cu rivala ei, care nu se lasă mai prejos). Cînd libertatea cu care autorul își tratează subiectele ni se pare totală, observăm că de fapt el se documentează foarte conștiincios în legătură cu ele (după cum a demonstrat-o Va-

Scanned with OKEN Scanner

lentin Silvestru, op. cit., p. 154), iar cînd ne culcăm liniștiți pe urechea asta vedem cum cronica fidelă, reconstituirea exactă, pline de personaje reale și date certe, doldora de realism, de viață sînt subit relativizate, ficționate (dacă se poate spune astfel) prin înglobarea lor într-un vast spectacol, desfășurat într-un circ sau pe puntea unei corăbii, de pildă. Cel mai tragic triunghi erotic din istoria literaturii române este îmbarcat, cu toate tribulațiile sale și cu toate personajele-anexă, pe puntea corăbiei lui Huber, un fel de Mefisto al piesei ; „o corabie nebună", o corabie a destinului, a fatalității, și în același timp o arcă de refugiu împotriva „potopului vremii" servește aici drept scenă *(Arca lui Noe sau Veac al iubirilor, bine-ai venit !)*. În *Domnul Montaigne bea ape minerale* aproape toate personajele fac parte din circul Victoriei, sînt angajații ei : „Eu angajez oameni — spune eroina — nu ca să facă giumbușlucuri ci ca să facă ce fac ei în viață..." Cu toții par să trăiască „normal", ca și cum ar fi de capul lor, fiind însă de fapt „circarii Victoriei". După ce își împinge personajele să facă concurență stării civile, dramaturgul le proclamă brusc convenționalitatea. În finalul piesei, la invitația Victoriei, mai toată lumea urcă în nacela unui balon „gata pregătit pentru zbor" ; balonul care-i va înălța (și risipi) în eter este desigur balonul *ficțiunii*. Se întîmplă chiar ca în plină „reprezentație" un personaj să fie deconspirat, înțepat cu maliție în burduful cabotinismului său : „Ce dracu urli ! Te-am angajat ca actor să joci scena asta... și faci pe eroul !... Vrei să găsim alt ac de cojocul tău ?", îi spune Prințului (din *La porțile paradisului*) Al patrulea vînător (înconjurat de conspiratori, Prințul e „lichidat" în treacăt și de autor). Din vulgaritatea condiției lor unele personaje se înalță pînă la a-și împleti destinul cu cel al unor eroi și eroine mitice (Marghioala din *Ca frunza dudului din rai*), în vreme ce altele trec razant pe lîngă miturile ce le servesc drept fundal pentru a plonja în banalitatea din care au țîșnit (Olcică din *Rezervația de pelicani* e un Oedip care — deși foarte aproape la un moment dat de ambele crime ale „modelului" său — nu-și omoară tatăl și nu se căsătorește cu propria lui mamă). Fie că se identifică sau nu

Scanned with OKEN Scanner

cu arhetipurile conducătoare personajele poartă ostentativ nume „populare“ de contrast. Încă un exemplu : Ionel, soțul necredincios al Marghioalei, căruia i se spune o dată în piesă „regele Ionel“ e noul Iason, în vreme ce noul Ixion se numește (în *Dormind pe un șarpe...*) Ilarie, iar Hercule e evocat de un Nae (în *Arca lui Noe...*). Cruzimea — neobișnuit de tranșantă, de directă, de dură, un fel de cruzime pe șleau, stupefiantă, personificată mai ales de femei pătimașe și cinice, cu un mod foarte deschis, „la obiect“, de a vorbi, ce merg drept la țintă, fără inutile ocoluri (Gabriela, Dida etc.) : la antipodul ticăloșilor mazilieni, „neverosimili“ de ipocriți, chiar în forul lor lăuntric, ticăloșii din piesele lui Dumitru Radu Popescu sînt „neverosimili“ de sinceri cu ceilalți (din cîteva cuvinte ei își înjunghie adversarul) — se învecinează cu veselia carnavalescă (o fecioară bigotă înduplecată să facă dragoste scoate acest memorabil țipăt de surpriză deloc indignată : „Mamă, iubesc !... Mă simt, mă simt ca o capră !“), cu farsa, și viceversa, farsa grotescă (orbul Cristofor, plimbat cu căruciorul de cuplul Viana-Liana, cerșetoare amatoare ce strîng astfel bani pentru mare, e un Iov manipulat, exploatat, comercializat) — cu cruzimea ; iar violența — cu parodierea ei. Se comit multe crime dar sînt și mulți „uciși“ care „învie“ în piesele, ca și în romanele lui Dumitru Radu Popescu. Din dragoste pentru Ionel-Iason Marghioala-Medeea și-a ucis cîndva primul soț, și acesta cel puțin pare definitiv mort ; alte victime ale eroinei, străpunse cu sabia înspre finalul piesei (Dida, Marian, Romanița) *reapar* în scenă ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic. În teatrul modern sabia Medeei nu mai spintecă, e ineficace ca o jucărie de lemn sau de carton. Cu toate acestea, și în ciuda numelui ei demitizant, Marghioala e o autentică Medeea prin intensitatea și clocotul sentimentelor, prin fanatismul ei răzbunător — de disprețuită îndrăgostită. Încleștarea sumbră a pasiunilor (amintind de O'Neill și ceilalți americani) : „...de pui doi oameni alături, iese o dandana... Încep certurile, apoi legile, crimele, apoi pedepsele...“, spune un personaj din piesa *Ca frunza dudului din rai*, alternează cu un fel de sărbători

Scanned with OKEN Scanner

ale realului, ale unui real strălucitor ca fantezia, ca ficțiunea : „Da... realul e colorat, multiform, vesel...“ (după cum spune același personaj din aceeași piesă). Această simbioză de real și ireal explică multiplicitatea — și confuzia — planurilor. Unde se află Vasile și Ion la sfîrșitul peripețiilor lor de vagi combatanți fără tragere de inimă ai unei armate falimentare aflate în slujba unui imperiu falimentar, cel habsburgic, cuplu ce amintește pe alocuri de Svejk, deși în general are tendința de a se diferenția de mai celebrul lor camarad (simulatei nătîngii entuziaste, participative, active a ultimului cei doi încearcă să-i opună o nu mai puțin simulată nătîngie a abuliei, a abstragerii, a pasivității) : pe pămînt sau „la porțile paradisului“ (cum se intitulează piesa „lor“ și cum li se pare) ? dorm și visează, sînt răniți și halucinează (cu varianta : sînt beți și halucinează) ori chiar au murit ? Ce se mai „amestecă“ (dar ce nu se „amestecă“) în piesele lui Dumitru Radu Popescu ? Oricum, pe lîngă încă multe alte lucruri desigur, și acestea două : meditația gravă, profundă (cum este aceea despre uitare și neuitare, despre memoria exemplară a pămîntului : „În toamna asta am aflat un lucru uimitor... Că un șanț... mai exact, un tranșeu... ca să devină una cu pămîntul... Da, da, trebuie să treacă o sută de ani ! Amintirile pămîntului sînt formidabile“) cu replica și cu dialogul pline de vervă.

Piesele lui Dumitru Radu Popescu alcătuiesc un caleidoscop amețitor de epoci și spații. Arcul timpului se întinde de la cele două războaie punice din sec. III î.e.n. la cele două războaie mondiale din secolul XX era noastră, și chiar mai departe, pînă la anii '50 și pînă destul de aproape de zilele noastre (în aceste piese se vorbește, între altele, de Sarajevo și de Ialta, de războiul din Coreea și moartea lui Stalin, de ziua recoltei și desființarea cenzurii), trecînd prin ororile (n-au lipsit ele nici atunci !) secolului al XVI-lea (în care Montaigne își bea, liniștit, apele sale minerale, filozofînd de unul singur și citînd din propria sa operă), prin tragica „la belle époque“ a relațiilor Șt. O. Iosif—D. Anghel sau prin perioada interbelică, a luptei ilegale. Ne aflăm (cînd știm exact unde) la Roma și la Bordeaux (cu dom-

Scanned with OKEN Scanner

nul Montaigne), prin Europa sau prin fostul imperiu austro-ungar, la porțile Orientului sau în deltă, în Bucureștiul din jurul lui 1900 sau în provincia contemporană, în locuri solitare sau — dimpotrivă — în piețe și circuri, în lumea de aici și în lumea de dincolo. În fața ochilor noștri se perindă o mulțime scenică impresionantă compusă din bărbați, femei, copii, bătrîni, români și de alte neamuri, soldați, negustori, preoți, spioni, circari, diverși travestiți, filozofi, savanți, diplomați, ingineri, actrițe ce joacă invariabil în piese grecești, turnători, prostituate, nimfomane, crescători de porci, pescari, dezrădăcinați, oameni cu gluga trasă pe cap (sau pe conștiință), personaje simbolice (tînărul care cosește), istorice (Iorga, Sextil Pușcariu, Sadoveanu, Caragiale, Goga, Agârbiceanu etc.) sau matusalemice, spectre, morți și vii (și morți-vii, „înviați“ — după cum am văzut), femei electrice și bărbați electrici (prea bine înzestratul Vasile, Mitif), din întîlnirea cărora ia naștere, se poate spune, teatrul „electric“ al lui Dumitru Radu Popescu ; au loc crime, comploturi, execuții, dueluri, deshumări, pînde, lupte (lucruri nu prea vesele în general) ; răsună sfîșietoare cîntece de jale, de cătănie, se aud împușcături și explozii de bombe, se semnalează gaze — de front, prin văzduh plutesc dirijabile încărcate cu soldați sau „trece un sicriu acoperit cu frunze de aur“ ; scena e plină de baloane și de păsări (cuvinte despre păsări), mereu, obsesiv evocate, ca o întruchipare a purității, a instinctului vieții, a vieții. O idee despre cam ce se poate întîmpla pe scenă la o reprezentație Dumitru Radu Popescu ne dă următoarea indicație regizorală : „Trage. Trag și vînătorii. Trag și cei ai lui Winkler, și cei ai Sergentului. Fiecare vrea să pună mîna pe cel pe care l-a pîndit. Fum. Învălmășeală.“ „Învălmășeală“ din care se mai aude doar o replică (a lui Vasile), o voce (a bunului-simț, desigur) : „Dracu mai înțelege ceva !...“ În acest extraordinar vălmășag multicolor-asurzitor bine dirijat (în linii mari) de autor (care ar fi putut să mărturisească împreună cu Mitif : „O dușmănie contra alcătuirii firești a lucrurilor fierbea în sufletul meu...“), vălmășag ce atinge cota nebuniei artistice superioare în *La porțile paradisului, Domnul Montaigne..., Arca lui Noe...*, sau

Scanned with OKEN Scanner

în *Ca frunza...* (am numit astfel piesele din volumul de teatru din 1983 care mi-au plăcut cel mai mult), înregistrăm și unele note false, sau prea facile ori de tot gratuite, clișee și conformisme de gîndire, bizarerii cu care nici acum nu mă pot împăca (Dora „purtînd pe creștetul capului, ca o cunună, lumînări aprinse"), trăsături ce se repetă automat, de la piesă la piesă și de la personaj la personaj (că aproape toate personajele pieselor lui Dumitru Radu Popescu amenință cu pumnul cerul, pe care îl consideră gol, e de acceptat ; dar că bătrîna Ana, țărancă din Oltenia, nu se deosebește în această privință de o propagandistă mai mult sau mai puțin luminată, parcă n-ar mai fi). Se mai pot aduce, desigur, și alte obiecții teatrului lui Dumitru Radu Popescu ; dar trebuie spus (și țin s-o spun) că el, ca ansamblu, ca totalitate, le rezistă, le supraviețuiește. Într-un volum de publicistică (*Virgule,* 1978), scriitorul aducea în discuție ceea ce el numea „vulnerabilitatea perfecțiunii". S-ar putea, cred, vorbi în cazul său de o „imperfecțiune" robustă, strălucitoare, inspirată, de o imperfecțiune *invulnerabilă*. Aș compara — chiar la sugestia lui, de altfel — teatrul (ca și proza, care trebuie privită, asemenea pînzelor de mari dimensiuni, de la o anumită distanță, în nici un caz — m-am convins — de foarte aproape) lui Dumitru Radu Popescu cu un dirijabil enorm și inform ce suportă diverse stricăciuni și chiar efectele unui tir „inamic" (citește : critic), mai pierde din gazul cu care e umplut, se mai dezumflă puțin dar continuă — orice ar fi — să plutească, să înainteze în direcția lui prestabilită, impasibil, pe ici pe colo avariat dar *victorios*.

Acest teatru spectaculos modern — impetuos, stufos, arborescent, luxuriant, exploziv, care nu-și refuză nimic, împlinindu-și ca să zicem așa toate poftele (un teatru violent sudic) este în același timp și un sobru teatru „tradiționalist" — de dezbatere, aproape tezist (un teatru de austeritate nordică). Temele și problemele abordate : singurătatea, puritatea morală, libertatea, fericirea, implicarea și neimplicarea, conformismul (epidermic și visceral), voința de putere etc. sînt mai mult sau mai puțin generale, comune ; specific în schimb e

Scanned with OKEN Scanner

modul în care cad accentele, și ele cad în așa fel încît în teatrul lui Dumitru Radu Popescu apare o supratemă : a dezumanizării alarmante, agresive. „Sînt murdărică ?“ — îl întreabă Dida pe Ionel, alintîndu-se. Darcopol — din *Dormind pe un șarpe...* — crede a ști că lupta principală se dă pentru „puterică“ (diminutivele lui Dumitru Radu Popescu, care de fapt augmentează !) iar Budiță (și numele totuși spune ceva !) din piesa *Rezervația de pelicani* pledează pe față pentru odioasa artă de a face pluta : „Concepția mea de viață este că în viață omul trebuie să facă pluta...“ Personajele (mai ales femeile : Romanița, Dida, Gabriela, Ella — sînt fioroase) fac și spun lucruri teribile : „Nimeni nu iubește pe nimeni !“, „Crezi că e... neverosimil să nu fie cineva ticălos ?“, „Cine se poate lăuda că în viața lui n-a ucis măcar un singur om ? Măcar în vis ?“, „dar unde, Sfinte Simioane, poți găsi oameni curați ca lacrima...“ — întreabă, retoric, Dida. Chiar în teatrul lui Dumitru Radu Popescu, am putea răspunde, unde există un Hariton, cel care „n-a trădat nici c-un fir de pai“, și alții ca el, frații și surorile umane ale păsării incoruptibile numită Forfecuța, „pasăre sfîntă“, mirosind a tămîie, care „nu putrezește în vecii vecilor“. Dezumanizarea, indivizii reduși zoologic la ei înșiși („Eu mă mulțumesc cu mine însămi, cu fericirea pe care mi-o dă carnea mea“, spune o eroină cu nume de floare, Romanița) sau care îi tratează pe oameni nu ca oameni ci ca pe „niște înlocuitori de oameni“, reprezintă reptila pe care „crudul“ dramaturg o aduce în scenă nu neapărat pentru a ne îngrozi ci pentru a o expune și nimici. Căci „dreptului“ inuman de a nu te simți nicicînd vinovat i se opune din fericire la Dumitru Radu Popescu dreptul profund omenesc de a te simți oricînd vinovat — chiar pînă la absurd. E tocmai cazul, paradoxal la prima vedere, ba și comic, al bărbatului încornorat veșnic zguduit de remușcări față de soția care îl înșală : „Fiindcă — spune el — ea nu mă iubea, fiindcă ea îl iubea pe telefonist... nu pe mine, și eu astfel eram un amant odios... Iubitul ei era Pafnutie Decuseară, și eu trăiam cu iubita lui... *(mai calm.)* Să trăiești cu iubita cuiva, înțelegi, să te culci ca un porc cu ea, terfelindu-le iubirea... Dragostea ei zăpăci-

Scanned with OKEN Scanner

toare pentru Pafnutie eu o călcam în picioare... Veneam acasă de la lucru și-o întrebam (...) : «Nevastă dragă, ce mi-ai gătit, sarmale ?» Și eu știam — știam — că-i este dragă lui Pafnutie...“ Monologul te face, mai întîi, să rîzi, dar după ce ai rîs, începi să reflectezi : poate că tocmai în această direcție, în asumarea totală a responsabilității, e salvarea...

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea — e inutil s-o mai spun : deosebit de stufoasă — a recentului roman al lui Dumitru Radu Popescu, *Orașul îngerilor*, acoperă o perioadă ce poate fi totuși delimitată cu precizie : 30 august 1940, data de tristă amintire a Dictatului de la Viena — toamna lui 1944, mai exact *după* 12 octombrie, cînd trupele române și sovietice eliberează Oradea. „Orașul îngerilor" este Oradea, iar „îngerii" — un grup de elevi și eleve, „elevimea", cum spune autorul, surprinsă de evenimentele în care va fi din plin angrenată în preajma terminării studiilor liceale. Avem astfel un roman despre Oradea, unul din foarte puținele probabil consacrate vreodată acestei importante localități din vestul țării, Orăzii (narațiunea ne duce însă și lîngă Oradea și prin alte părți transilvane, ba chiar „Undeva în Europa", ca să citez titlul unui film ce a făcut multă vîlvă în copilăria mea și a autorului, undeva în Europa de răsărit), și despre tinerii ei (prin rolul de prim-plan pe care aceștia îl joacă aici, rădăcina actualei cărți s-ar putea afla tocmai în *Mări sub pustiuri*, nuvela din anii '60), despre ajunul războiului și despre război, despre odioasele prigoane rasiale și naționale, despre regimul de teroare impus Ardealului de nord de ocupația horthystă. Ca să-l scrie, D. R. Popescu a trebuit, desigur, să se documenteze serios — și s-a documentat, asta se vede imediat (lectura *Orașului îngerilor* trezindu-ne pofta lucrărilor de specialitate apărute în ultima vreme cu referire la perioada istorică respectivă). Un roman documentar ? Afirmația nu e imposibilă, cu condiția de a adăuga : dar

nu și, dar cîtuși de puțin realist (din acest punct de vedere cartea seamănă cu *Călătoria diletanților* a lui Bulat Okudjava). Încadrate strîns în niște realități istorice bine cunoscute de toată lumea, personajele din „Orașul îngerilor" își fac în același timp de cap cu o libertate nemaivăzută. A le cere să se „poarte" altfel e ca și cum ai pretinde unui ins ce merge pe catalige să umble și el ca toți oamenii. Un insolit personaj-copil din *Vînătoarea regală* forfeca spațiul acțiunii folosindu-se de niște catalige. De fapt, toate personajele lui D. R. Popescu sînt „pe catalige", pe cele mai înalte, cele mai primejdioase catalige — cataligele bizarului și extravaganței.

Aceasta e convenția. Prozatorul i se „supune" cu o libertate a fanteziei ce nu încetează să uimească. Performanța scriitorului la curent cu documentele e de a fi reușit să facă în același timp ca în *Orașul îngerilor* totul să graviteze în jurul istoriei (imensa ei pondere se simte mereu) și totul să plutească într-un fel de stare de imponderabilitate ce facilitează cele mai imprevizibile evoluții. Războiul e război, cu toate ororile lui, cu toată greața pe care — adeseori, și în chip îmbelșugat, și la propriu — o provoacă tuturor ca într-o colectivă *nausée*, greața unei lumi gravide de război, de războiul hitlerist simbolizat de extraordinara imagine a vulturului vomînd (de prea multă lăcomie) — și totodată, în roman, *une drôle de guerre*. Căci unde s-a pomenit un lagăr ca acela în care, după multe peripeții, nimerește evreica Estera : ceva între azil, ospiciu, spital, castel, conac, pavilion, cazarmă, pușcărie, bordel, croitorie, cizmărie, laborator pentru experiențe psihologice, turn Babel în care se agită o comunitate stranie formată din germani, români, evrei, ruși, ucrainieni, sîrbi, polonezi, țigani — alienați, bolnavi, răniți, deportați, prizonieri, soldați, preoți, paznici, victime și călăi ; un loc rămas în afara istoriei (din cauza istoriei), uitat de mersul războiului (care l-a creat), căzut „într-o fisură (...) a evenimentelor" și prins în gheara unei ierni cumplite, „de fier" ; în care femei nebune, purtînd nume de mare rezonanță (Cleopatra, Gioconda, Mona Lisa) și rochii lungi, de artiste, construiesc din zăpadă și gheață

Scanned with OKEN Scanner

statui efemere de războinici și împărați romani : „Toată curtea era plină de cete de războinici de zăpadă, cu săbii de lemn la brîu, cu suliție în mîini“ ; „Neapărat cel de lîngă pompa cu apă era Antoniu, după cum îi tot pieptăna părul de nea (de !) și după cum îl înzorzonase pe umeri și pe piept cu tot felul de flori din hîrtie colorată, semnele iubirii ei fără moarte față de împăratul roman ce-și pierduse capul pentru dulceața pielii ei bronzate, cum obișnuia să spună în fiecare dimineață cînd își sorbea îndelung în sala de mese ceaiul de tei și de flori de busuioc. Cezar purta o lopată de lemn drept sabie. Cleopatra arunca în glumă mici bulgări de zăpadă în împărații de nea ai lumii ei, se juca de-a baba oarba printre ei, ca și cum ei ar fi fost vii“ (în acest episod istoriei aparent suspendate i se substituie jocul de-a istoria), în care comandantul german joacă prietenos cărți, bea și discută cu bucătarul Ioniță, iar acesta din urmă îi oferă junei Estera o mare dragoste, în care se produc crime și nașteri. Sau : cînd oare a mai îmbrăcat mișcarea de rezistență forma biblică în care Valeria, prietena Esterei, ține să toarne conduita doamnei Elvira, interpretînd faptele prin prisma propriei sale exaltări de Antigonă a orașului, de luptătoare dezamăgită de pasivitatea colegilor ei, „puștanii“, „bărbați de cretă“ încă (doar unii dintre ei, nu toți !) ? Soția profesorului Cata-Chițiga, o „regină a senzațiilor“, o nimfomană măreață, Elvira — se zvonește — a sedus și a ucis unul după altul doi germani influenți din oraș, numiți „dentistul“ (eroina e la rîndul ei dentistă) și „albinosul“ (pe primul l-a tocat cu toporul și apoi i-a dat foc, pe al doilea l-a decapitat !). Crimele (ca de atîtea ori la D. R. Popescu) nu se confirmă însă ; dentistul, pe care între timp cineva l-ar fi văzut în oraș „mîncînd covrigi“, e descoperit în cele din urmă de Valeria însăși în timpul unui bombardament, în zilele luptelor pentru eliberarea Oradei, în pivnița bunicilor ei, viu ; iar capul albinosului transportat pe furiș, într-o sinistră paporniță, în grădina unui fost elev de-al soțului ei de chiar doamna Elvira, se dovedește a fi un comic „cap de vacă“, din care cei de față se gîndesc apoi să prepare o ciorbă etc. Simple „aiureli“ ? Nu, pentru că narațiunea are vervă, „nebunie“, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

întîmplările și pseudoîntîmplările evocate de ea se sprijină pe niște mituri pe care totodată le parodiază. Elvira e (ar putea fi, e invitată să fie) o nouă Iudită (vezi Cartea respectivă din Vechiul Testament) care, folosindu-se de farmecele ei femeiești, ucide căpetenia dușmană (albinosul era și el un fel de căpetenie, un șef SS după cîte am înțeles) pentru a-și salva cetatea (orașul Oradea). O interpretare abisală a faptelor și gîndurilor Elvirei o dă în roman Melentie, autorul des citat al caietelor cu coperți albastre, un fel de cronicar al cărții (opusul coborîtului în trecut Cata-Chițiga, scotocitorul de terfeloage, dezertorul din istorie) : „Războiul nu-l putea întoarce pe dos o crimă, oricît ar fi fost ea de abominabilă. Altceva. Ce ? Acum încep să dibui ce... ceva care să nu semene nici cu orgoliul Iudithei, nu. Nu pe oameni trebuia să-i pună pe gînduri, a, nu, ci chiar pe El !... Înțelegi ? Și de ce ? Ca să îndrepte el ?... Nu, nu, mai mult. Ca să se îndrepte El !... Ceva cumplit : vinovatul era cel de sus și ea voia să-i arate că poate face din nou o altă lume, mai bună ! Clar : doamna Elvira a sărit de pe fix ! Se crede Dumnezeu ! Cine ia legătura cu ea se mîntuiește... Și așa mai departe... Sisi la balcon !“ Răzvrătirea împotriva divinității atinge, în aceste rînduri profunde, de un vesel dramatism, recordul absolut, am putea spune, demiurgul fiind invitat nu doar să îndrepte lumea rea pe care a creat-o greșit, ci *să se îndrepte,* El în primul rînd. Interpretarea abisală, deosebit de cutezătoare a lui Melentie se încheie însă, caracteristic, cu o expresie argotică de „dezumflare“.

Tocmai în acest continuu amestec de stiluri trebuie să vedem — și s-a văzut deja, desigur — trăsătura esențială a prozei lui D. R. Popescu. Ea reprezintă marea *fiestă* a tuturor tonalităților și modalităților (la care se distrează și cuvintele, primind în mijlocul lor oaspeți plini de haz precum burtă-brută, cărelpoteca, plăceriști, closetari, dictatorași, lăcrimuțe, strămoșelul, Adam-baci, rechi — pentru rechin, Hamlet-baci etc.), o (citez) „bulibășeală“ de (parcă din ce în ce mai) violente contradicții, un univers artistic excepțional de eteroclit. Specialitatea scriitorului este *trecerea,* trecerea necontenită, neobosită, „bășcălioasă“ dintr-o gamă în alta, de pe un culoar

Scanned with OKEN Scanner

pe altul a unei exprimări care niciodată nu ține o (singură) direcție. În proza contemporană, și nu numai în cea de la noi, poate, Dumitru Radu Popescu este campionul (ieșit, foarte bine antrenat, din marea școală shakespeariană) al nedelimitării genurilor. Autorul însuși vorbește de „un coșmar vesel". „Veselă" este și execuția din finalul romanului, în care românul Rilă și unguroaica Agnes pier împreună, scenă copleșitoare nu numai prin tragismul ei, ci și prin felul „aberant" în care tragicul se împletește aici cu tot ce-i poate fi opus. O discuție tensionată, pe muchie de cuțit e întreruptă de „răgetele măgarului cumpărat la Calafat. Iha ! Iha !". Un porc scăpat din coteț plimbă prin praf perucile aristocratice ale lui Agnes, cea iubitoare de travestiuri. Episodul uciderii comandantului Frank transformă realitatea crudă în spectacol hilar : lovit în cap „cu o fructieră uriașă de argint", aceasta-i „rămîne pe frunte, ca o coroană caraghioasă". „Cîntarea Cîntărilor" e reașezată în patul unui lagăr. Personajele cu cea mai înaltă misiune simbolică (Ioniță, bucătarul împărat, adevăratul stăpîn al lagărului de fapt, regele cu trei coifuri care salvează în cele din urmă de la moarte neamul Esterei, exact ca Artaxerxe în Cartea Esterei — trebuie să deschizi de mai multe ori Biblia citind *Orașul îngerilor,* Noe — ca dovadă, cu ferestruica lui miraculoasă, adeseori stropită de sînge, prin care se văd crimele istoriei, Aurica, fata mută și fără memorie, „curată ca lacrima", martora pură a evenimentelor) se scobesc — toate ! — fără nici o sfială în nas. Supraomul romanului (mă refer la Ioniță) apare îmbrăcat în pielea celui mai respingător subom. „Bădăran" ostentativ, Ioniță sughite, rîgîie, miroase a borhot, se scobește, după cum am văzut, în nas etc., etc. dar în fond e mai înțelept ca Solomon (pentru a mă menține în perimetrul mitic al cărții). „Matahala" face o baie de abjecție tocmai pentru a fi, prin contrast, mai puternic idealizată. Nu sînt sigur însă că personajul — nu numai rege și „împăratul lumii" ci și „zeu", după cum se sugerează la pagina 173 — i-a reușit întru totul autorului, care cade, am impresia, în greșeala comisă cîndva de „marele rus" (Dostoievski ?), amintită la p. 415 a romanului. Mai reușit e un alt „personaj", aliatul de

Scanned with OKEN Scanner

bază al lui Ioniță, Timpul, care — după cum spune autorul — „tăcea și trecea". O întruchipare neobișnuit de sugestivă a manierei scriitorului : sumă de contraste „imposibile", un fel de enormă băşcălie abisală, ceva echivalent unei experiențe ce ar izbuti să pună la un loc viscolul și canicula, gerul și arșița — o constituie imaginea-emblemă a soldatului mort (Ioniță) ajuns nu se știe cum în laboratorul unei școli și avînd pe talpa bocancului „lipită cu noroi o carte de joc : un as". „Mortul" învie „din beție" și prohodul se transformă într-o dezlănțuită petrecere : „se cutremurau dulapurile cu borcane, tremurau bufnițele și lupii și ursii împăiați : podeaua tresălta sub tălpile celor ce băteau sîrba, zdrăngăneau geamurile de chiotele lor și de cîntecele lăutarilor și tot aerul din laborator părea atît de încins încît putea exploda în fiecare clipă ca o bombă !" Ca o bombă te aștepți să explodeze în fiecare clipă și narațiunea derepopesciană, încărcată pînă la refuz, amestec de frumos și urît, de lirism și dejecții, de tragic și comic, de plîns și rîs („La rîul Criș am șezut și am plîns", parafrazează un personaj ; „La rîul Criș am șezut și am rîs", ar fi putut el să adauge), un „haos-babaos", ca să-l citez din nou pe autor, dar numai în aparență. Căci dezordinea, dezorganizarea constituie tocmai principiul organizării artistice la D. R. Popescu. Principiu folosit conștient de scriitor pentru a evoca chipul „acestei lumi (a războiului, în cazul romanului de care ne-am ocupat, a războiului odios ce înrăiește și împietrește pînă și sufletul unui personaj numit Pîinecoaptă) care parcă se prostise și era cu josul în sus și nu mai avea nici un înțeles și nici un sens" și complexitatea plină de surprize a omului modern : „Iar oamenii, unii — scrie admirabil autorul — par (...) ca niște mosorele al căror fir de la suprafață nu este și în interior din același material, ca să nu mai vorbesc de culoare..." Distrugerii, crimelor, răului li se opun însă speranța, credința, fie și absurdă, într-o fantasmagorică lume mai bună : „tatei — își amintește Elvira — îi plăcea să știe că deasupra oamenilor, undeva sus, poate în cer există niște ființe ce ne întrec în toate ! ...De-acolo veneau și păsările... și poate nu dinspre miază-zi, din sud, din țările calde... ci aceste țări calde erau

Scanned with OKEN Scanner

drept deasupra noastră ! Și era doar o iluzie că păsările călătoresc spre sud (...) Tata n-avea ceva clar în cap... nu spunea de-o cădere a omului din cer, o dată cu îngerii aruncați, cu cei păcătoși... Nu zicea nimic de... căderea noastră din rai (...) El iubea păsările, le respecta ca pe niște oameni, atît" ; morții — viața, „misterul acestei vieți ce nu se dădea bătută", simbolizată remarcabil de fantastica inimă a rechinului, care, deși despărțită de trup, continuă să bată într-un recipient cu apă, regulat, ca o „pompă de carne". Sînt de acord cu Nicolae Manolescu, care considera *Orașul îngerilor* superior romanelor „imediat anterioare" ale prozatorului (superior, aș adăuga, chiar unor romane anterioare mai vechi) ; nu-i împărtășesc însă temerile referitoare la maniera scriitorului : de ce să ne îndoim de viabilitatea ei tocmai cînd ea reușește să producă o operă, în mare, atît de puternică și de convingătoare (chiar dacă nu pot accepta toate opiniile și reflecțiile emise de numeroasele guri ale romanului, sau de însăși gura autorului), cum este *Orașul îngerilor* ?

Scanned with OKEN Scanner

PORȚILE NAȘTERII

(Din însemnările unui spectator întîrziat)

„Interior de casă țărănească. Două camere mobilate diferit, una a tinerilor, alta de veghe. Între ele, o tindă pe unde se intră de afară. Ușile celor două odăi sînt date de perete — se poate vedea și într-una și-n cealaltă. În cea din dreapta, ghemuită în pat, palidă, cu fruntea brobonată de sudoare, Irina, scuturată de durerile facerii. În stînga — Moșul — tatăl Irinei — se chinuie să moară.“ Am citat o parte din indicațiile lui Marin Sorescu pentru Tabloul 2 al cunoscutei sale piese *Matca*. O tînără femeie se pregătește să nască pentru prima oară, iar alături, un bătrîn, chiar tatăl ei — să moară, tot pentru prima oară, ca să zicem așa. Afară — potopul ; de atîta ploaie „S-au înmuiat copitele vitelor. În ugere, laptele vacilor s-a îndoit cu apă“. Satul e în pericol de a fi inundat. „După trei zile“, în Tabloul 4, catastrofa va fi un fapt consumat. Deocamdată însă aproape toți locuitorii valizi lucrează la consolidarea digului. Cîțiva sînt plecați să dea o mînă de ajutor prin alte părți, acolo unde calamitatea fusese mai harnică. Printre aceștia — și bărbatul Irinei (mai bine ar fi stat acasă !). Femeia rămîne deci *singură* : în fața diluviului, a morții și a nașterii. Eroina se află în una din acele situații-limită pe care, la teatru, nu le putea suferi : „Niciodată, la teatru, n-am putut suferi situațiile-limită. Pui un personaj în fața pericolului iminent și, după aia, te ții scai de catastrofă. O umfli, o pompezi, mă rog. Tot dezvolți și grăbești pericolul iminent“, spune ea mai mult cu glasul autorului care parează astfel cu dibăcie un posibil reproș. O situație-limită *soresciană*. Așteptînd

să-și împlinească fiecare rostul, să moară sau să nască, „Moșul și Irina — precizează dramaturgul — *discută* (s.n.)“ ; stau de vorbă, la taclale ; fac schimb nu numai de gemete („gemete dintr-o parte și din alta“) ci și de glume. Marin Sorescu scrie niște tragedii glumețe. Și-i merge ! Vechea obiecție de facilitate ce i s-a adus s-a dovedit între timp ea însăși facilă. Ne-am obișnuit să rîdem cu personajele tragice ale lui Marin Sorescu. Nu ne mai miră demult că un joc de cuvinte se poate propune oricînd și de către oricine, în orice dispoziție sau situație s-ar găsi : culcat preventiv în sicriu sau cu apa al cărei nivel crește amenințător ajunsă pînă la gură. Chiar și cei trași în țeapă mai au poftă de glume (fac haz de necaz), se străduiesc să dea replici cît mai... ascuțite. Piesele dramaturgului nostru și-au înghițit cu ușurință „poantele“ care la început puteau să pară exterioare. Astăzi ne dăm seama că nu se poate fără ele : „conceptul Sorescu“, de care vorbește criticul Valentin Silvestru, nu numai că le justifică, dar le face absolut necesare. O emblemă extraordinară a teatrului sorescian oferă amintirea de front a Moșului. Răspunzînd Irinei, care remarcase : „Întotdeauna ai rîs de primejdii...“, tatăl spune : „Rîzi, că n-ai ce face. Am văzut eu unul pe front... Îl făcuse un obuz bucăți, bucățele și el tot cu zîmbetul pe buze... Numai că o buză era-ntr-o parte, și alta la vreo zece metri... Spunea ceva vesel al naibii... dar nu se mai deslușea bine... începuse să răsară iarba prin rîsul lui.“ Este desigur una din cele mai uimitoare imagini ale mereu uimitorului Marin Sorescu ! Zîmbetul omului pulverizat în chip teribil-grotesc rămîne, ca prin minune, *întreg* ; stăpîn pe cîmpul de luptă pe care trupul ostașului e făcut „bucățele“ ; superb, indestructibil, desprins în mod suveran de insul atît de fragil din care a emanat. Tot astfel, rîsul, zîmbetul celor mai catastrofice tragedii soresciene nu dispar niciodată de pe scenă ; în chiar cele mai explozive, convulsionate momente ale lor, ele încearcă să spună „ceva vesel al naibii“.

Să ne întoarcem însă la *Matca* noastră. Moșul moare, Irina naște — și apoi moare și ea, mai precis e pe punctul să moară, cortina coborînd „cu o clipă înainte ca apa să-i treacă de creștet“, în timp ce eroina rostește

ultimele cuvinte din bogata ei partitură de personaj tragic foarte volubil, cuvinte adresate pruncului pe care izbutește să-l salveze, ținîndu-l cu mîinile — ridicate statuar — deasupra valurilor ucigașe. În loc de o moarte și o naștere, avem de fapt o naștere și două (trei) morți (căci, dincolo de planul simbolic al finalului piesei, e greu de înțeles cum se va putea salva copilul). Sau poate că — vorba lui Iona din *Iona* — „E invers. Totul e invers" : în realitate, avem o moarte (a Irinei !) și două nașteri, de nu cumva *numai nașteri*... Ce vrem să spunem ? Nu ne-am încurcat oare tot socotind morțile și nașterile din *Matca* ? Nașterea e o obsesie soresciană, o temă a teatrului său. De acest lucru ne convinge în primul rînd, desigur, începînd chiar de la titlul ei, piesa *Matca*, în centrul căreia se află misiunea nu numai socială și biologică, ci și ontologică a nașterii și salvării noului născut. Irina însă nu numai *naște* ci și *se naște* (din nou). În primul tablou al piesei, în drum spre casă, eroina se adăpostește de urgia din jur : „Plouă. Tunete, fulgere, vînt" intrînd în scorbura unui stejar uriaș. Femeia însărcinată, gata să nască, se așază în burta copacului : e o repetare (a nașterii ei) și o — ultimă — repetiție (a nașterii copilului). Îmbrățișînd scorbura caldă, protectoare Irina exclamă : „Mamă ! Mamă !", corectîndu-se apoi, sorescian : „Adică nu : Natură mamă ! Ce bine e la sînul tău, cînd plouă...". „Solidaritatea lucrurilor gravide" de care vorbește eroina se materializează spațial în această imagine a graviditații concentrice : stejarul gravid cu femeia gravidă (scorbura fiind un topos uterin). În cele din urmă Irina își părăsește refugiul — la timp ; căci imediat ce se îndepărtează puțin copacul e trăsnit și arde ca o lumînare. „Pentru cine se aprind astfel de lumînări uriașe ?", se întreabă eroina. Ele prevestesc desigur moartea, a tatălui ei, care o așteaptă acasă pregătit să-i servească drept antiteză, a ei înseși, pregătită să nască dar și să moară. În același timp trăsnirea stejarului în a cărui scorbură maternă se adăpostise tînăra femeie semnifică a doua moarte a mamei moarte (de cinci ani) a Irinei. Dar și alte piese ale lui Marin Sorescu pot aduce argumente în această privință. Obsesia nașterii îl însoțește pe Iona în burțile balenelor

Scanned with OKEN Scanner

sale. Cînd a treia balenă o înghite pe a doua, „Scena se zguduie din nou“ : „Aoleu. Ce s-o mai fi întîmplat afară ? — *(Blazat)* Aa ! Evenimentele... — Pînă ies eu, poate se mai limpezesc lucrurile. *(Rîde.)* Pînă mă «nasc» de-aici.“ Aici (la începutul Tabloului 3) cuvîntul e așezat încă prudent între ghilimele, dar curînd ele dispar și captivul Iona, tot mai fascinat de amintirea mamei : „Înainte, mă gîndeam aproape tot timpul la soția mea. Acum, cu cît trec zilele, soția se întunecă parcă în minte și mama se luminează. Ca la fîntînile cu două găleți. Una se scoboară, alta se înalță. Acum nu se înalță decît mama“, explodează, compensator, într-un fel de *delir al nașterilor perpetue* : „— *(Căutînd în jur.)* Dacă ar fi vreo sticlă goală pe-aici, aș scrie un bilețel, l-aș pune înăuntru și l-aș lansa pe mare. — Mamă, aș scrie — mi s-a-ntîmplat o mare nenorocire. — *(Rugător, exaltat.)* Mai naște-mă o dată ! — Prima viață nu prea mi-a ieșit ea. Cui nu i se poate întîmpla să nu trăiască după pofta inimii ? Dar poate a doua oară... — Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atîta și *naște-mă mereu* (s.n.).“ Și Moșului muribund din *Matca* îi dă ghes dorința să se mai nască o dată : „Te pomenești că nici nu m-am născut (...) Atunci aș mai avea o șansă, nu ?“, conversează el cu Irina. Însă doar incluzînd moartea — *moartea ca naștere*, tema nașterii devine cu adevărat cuprinzătoare în dramaturgia lui Marin Sorescu. Avem aici un specific paradox poetic. Încercînd să se introducă în coșciugul pregătit din vreme, Moșul se pomenește certat de fiica lui gata-gata să nască și care se plînge că o deranjează, dar nu din afară, din camera lui, ci *dinlăuntru* : „Stai cuminte... unde te bagi ? Ce te tot foiești ? *Că parcă te răsucești în burta mea* (s.n.)...“. Murind, bătrînul spune, explicit : *„Parcă m-aș mai naște o dată.“* La începutul Tabloului 3 cînd cele două evenimente așteptate s-au produs, și s-au produs concomitent, Irina, acum „lehuză, cu pruncul înfășat“, e nevoită să constate, „speriată“ : „Am impresia că tatăl meu a murit exact în clipa cînd am născut eu... Și la gîndul ăsta... odată m-a trecut un fior rece... las'că e și urît afară și circulă atîția fiori reci. *(Și mai ingro-*

Scanned with OKEN Scanner

zită) Parcă l-aș fi născut pe taică-meu (s.n.) !... Eu, fata lui, să-l nasc pe... cum vine asta ?" „Tu ești mama mortului", confirmă una din Momîi, adresîndu-se Irinei. Interpretînd moartea ca naștere, tustrele arătările, adunate în jurul răposatului, îl „comentează" astfel : „A TREIA MOMÎIE *(aplecîndu-se peste coșciug)* : Frumos făt... frumos... PRIMA : Și mare... A DOUA : O fi avînd două chile ? *(Rîde)* A TREIA : E și foarte bine-nfășat... PRIMA : Cînd îl vezi cît e de liniștit, parcă nici n-ai crede că el țipă așa... ca din gură de șarpe...." „Nu mai are scutece", spune despre tatăl ei mort și Irina în ultimul tablou al piesei, vorbind cu pruncul : *„(Apa a mai crescut, patul mortului fiind mai scund coșciugul a început să plutească) (Către prunc)* Te-ai udat, păcatele mele... Să te schimb. *(Îl schimbă)* Uite și bunicul a luat-o din loc... Își face plimbarea... Pe la ora asta întotdeauna-și făcea plimbărica. Și el s-a udat, dar pe el nu-l mai schimb. De ce ? Nu mai are scutece..." Ilustrînd în *Matca* marea temă a nașterii, fiind chiar *matca*, Irina ilustrează, murind, și subtema morții ca naștere. Cu puțin înainte de a fi acoperită de valuri, deja cu „apa la buze", eroina observă : „Parcă *iarăși* (s.n.) aș fi cu burta la gură... *(Senină)* E burta cea mare a mării...". După ce naște copilul și pe tatăl ei mort (nepotul și bunicul sînt într-un fel „gemeni"), femeia își naște în final propria moarte. În acest sens spuneam mai sus că în *Matca* sînt nu mai puțin de trei nașteri, *numai* nașteri. Irina e Născătoarea piesei. Pînă și în indicațiile pe care le dă, dramaturgul leagă moartea de naștere ; precizînd (în textul explicativ pentru Tabloul 2) că Moșul „moare de *moarte bună*, nu-i pare chiar așa de rău" autorul adaugă, aforistic : „Moartea bună, ca nașterea ușoară". Moartea ca naștere e sugerată și în alte piese ale lui Marin Sorescu. În *A treia țeapă* de pildă ; plîngîndu-se de obiceiul voievodului de a lua masa sub nasul trașilor în țeapă : „Eu nu suport să mi se mănînce sub nas, vreau și eu să iau o halcă. Am o burtă nenorocită. Rîmnește, ca o femeie borțoasă", Românul primește următoarea replică din partea colegului său de țeapă, Turcul : „Acum mai astîmpără-te, mai rabdă și tu puțin... pînă... nașți..." Și moartea prin ascensiune și foc a Paracliserului (din piesa cu

Scanned with OKEN Scanner

același titlu), care *alunecă în sus* : „Partea de sus a trupului a dispărut în golul boltei", care parcă vrea să iasă prin turla catedralei, închipuie o naștere. În *Iona* în schimb nu avem, s-ar părea, decît *moartea ca moarte*. Un „păgubos" (după expresia lui Eugen Simion), Iona are nu numai ghinionul de a fi înghițit de o balenă, ci și pe acela de a fi înghițit de o balenă ea însăși ghinionistă, care la rîndul ei va fi înghițită de o altă balenă cu ghinion ș.a.m.d. Burțile acestor „balene concentrice" (Valentin Silvestru) : „un șir nesfîrșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lîngă altul. — Închis între toate aceste geamuri", exclamă deznădăjduitul Iona lovit de blestemul spațiului închis (el nu face decît să evadeze dintr-un spațiu închis pentru a nimeri în altul ; trebuie, cred, chiar să ne imaginăm că la începutul piesei Iona nu se află la prima „înghițire", că el se găsește deja într-o balenă — ceea ce ar explica de ce Iona e un pescar care nu prinde niciodată pește), burțile acestor balene nu constituie oare teribila închisoare a morții, din care nu se mai poate ieși ? „Sînt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pămînt, și viața, pînă și moartea — dar o dată ajuns aici, în mormînt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vînt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atîtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gîndit c-o să se poticnească tocmai la înviere !" Tema morții ca moarte, alimentată ca de un afluent bogat de tema inițială a singurătății : „Cred — spune autorul însuși — că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e cînd Iona își pierde ecoul" (pierdere constatată chiar în primele replici ale piesei — o dovadă în plus poate că personajul e din capul locului gata înghițit, se află deja înăuntru, *ab initio* ; Iona e fratele ciudat al ciudatului om fără umbră — omul fără ecou), este susținută din toate părțile în piesă ; o sprijină (într-o superbă, de neuitat imagine) strania pietrificare mortuară a eroului, transformat în întregime, de la gene și păr la... unghii, într-o unghie masivă, ofensivă : „sînt tot o unghie. Una puternică, neîmblînzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu. O unghie care sparge

Scanned with OKEN Scanner

încălțămintea și iese afară în lume ca o sabie goală" (sabie ce nu-i aduce eliberarea), ca și — după puterile lor — acele gîze-furnici cu minuscule locuințe-morminte evocate, în treacăt, de Iona: „Își fac niște găuri mici în pămînt, cît ai băga un ac. Și se-nvîrtesc cît se-nvîrtesc pe cîmp, apoi intră în culcușul lor. — Cum și-or fi mai găsind ele împunsătura aia de ac, fiecare pe a sa, cît ți-e pămîntul de mare ?" Și totuși, ce înseamnă acel „E invers. Totul e invers" din final, sunînd ca o revelație ? Pereții de balenă suprapuși ar putea figura totodată trupul, trupul lui Iona, îngroșat monstruos, dublat, triplat etc. pentru a face și mai redutabilă celebra „temniță a sufletului" de care vorbeau anticii. Pentru finalul piesei sale, *poetul* Sorescu pare a se fi inspirat din ei, din Platon, din orfism și pitagorism. Iona ar fi deci captivul propriului său trup hiperbolizat. Spintecătorul burților de balenă înțelege că trebuie să înceapă cu sine. Îndreptîndu-și eroarea, eroul se sinucide, gest ce ar putea semnifica ieșirea din temnița materialității terifiante: *„Răzbim noi cumva la lumină"* — sînt primele cuvinte ale proaspătului sinucigaș și ultimele ale piesei. Cuvinte inadecvate prin optimismul lor temei morții (ca moarte) dar potrivite pentru tema (subtema) morții ca naștere. Temă (subtemă) care reapare astfel într-o piesă ce părea să o excludă. Poarta pe care o deschidem ca să ajungem la lumină este poarta nașterii. În teatrul lui Marin Sorescu sînt însă mai multe porți ale nașterii. Pe una din ele (inscripție înșelătoare !) scrie, în loc de naștere, „moarte". Avizat, eroul sorescian o deschide și pe aceasta, nu o dată, cu încredere. „Domnule: moartea e moarte...", spune, moromețian, personajul Românul din *A treia țeapă*. I s-ar putea replica (mai ales că de data aceasta interlocutorul și oponentul său, altfel atît de prompt, doar „geme", cufundîndu-se apoi într-o „tăcere lungă"): Domnule, în teatrul *poetic* al lui Marin Sorescu moartea e uneori naștere.

Alteori nașterea intervine *după* moarte, după un stagiu oarecare de moarte. „Ce moarte lungă avem !", afirmă fără a sta prea mult pe gînduri Iona în Tabloul 1, pentru ca, după numai un (alt) tablou, în al treilea, să se dezmintă, întrebîndu-se „speriat" (a simțit el că lucrurile

Scanned with OKEN Scanner

stau altfel) dacă nu cumva „se pune problema să vin iar pe lume“ : „Dar dacă într-adevăr sînt mort și-acum se pune problema să vin iar pe lume ?“ Cu puțin înainte de a muri (de a se naște) Moșul din *Matca* are impresia că e mort de un secol („Parcă sînt dus... de vreo sută de ani...“). În *Răceala,* moartea e o simplă „răceală“ din care, după un timp, îți revii. „S-a-ntîmplat așa de multe ori — rezumă lucrurile Safta, evocîndu-l pe stăpînul ei Toma sau pe răposatul soț în una din cele mai soresciene replici ale teatrului lui Marin Sorescu. Venea acasă din război, se culca și murea... La urmă, se scula sănătos.“ Unde sînt mai multe nașteri sînt și mai multe vieți. „Cum trece și viața asta !“, oftează Moșul. „Vine cealaltă...“, îl asigură Irina, glumind desigur. Dar gluma continuă : „Acela care doarme — explică Irina copilului ei de trei zile — e tata mare, așa se zice... vezi ?... *(arată spre cosciug)*... el are o casă mai mică... ne-a lăsat-o nouă pe-asta mare... el și-a făcut o căsuță mică-mică-mică, și liniștită... că... vrea să se retragă la... țară... Unde cîntă păsărelele... și crește iarba...“ Viața continuă deci, fie și într-o „căsuță mică-mică-mică“... Nu întîmplător Moșul confundă „lada“ cu o „corabie“, cosciugul în care izbutește în cele din urmă să se bage, cu Arca lui Noe : „Mă urcai în Arca lui Noe“, anunță el mulțumit ; și are de ce să se simtă astfel : Arca lui Noe e arca supraviețuirii asigurate, prin definiție ! Dacă în teatrul adeseori fantastic al lui Marin Sorescu există uneori o viață după moarte, există în orice caz una și înainte de naștere. Existența prenatală e în viziunea anumitor personaje soresciene o viață adevărată, plină, intensă : „Ce intens am trăit înainte de-a mă naște !“, suspină nostalgic Irina, care „are amintiri... din burta mamei“, „niște *viziuni dinainte*“. La o asemenea existență prenatală face aluzie încă Iona : „Sînt copii care vorbesc în burta mamei“, pretinde el ; sau, generalizînd și plusînd : „Și copiii nenăscuți vorbesc între ei“ ; de aceea „Femeile însărcinate se strîng mai multe la un loc — să mai stea copiii de vorbă“. Dar personajul cu cea mai abundentă trăire prenatală este Irina, femeia însărcinată care se introduce în burta copacului și redevine făt ca să reguste pierdute voluptăți.

Scanned with OKEN Scanner

O viață prenatală fericită are și copilul pe care Irina îl mai poartă (un tablou) în pîntece : „Cred că fericirea asta care m-a cuprins așa deodată nu e a mea, ci a *lui... (Își mîngîie pîntecul mare, rotund, care se simte parcă respirînd sub hainele ude).* Sînt inundată de fericirea lui...“ Existența dinaintea nașterii, din pîntecul matern, e raiul : „față de frumusețea vieții, văzută... dinăuntru... așa cum am văzut-o eu o clipă, înainte... de a mă naște... adevărul e palid...“ ; „Eu am fost în rai... Toți venim din rai... pe jos, de-a bușilea...“. Fericirea prenatală a Irinei a fost întreruptă în ajunul nașterii cînd a simțit „că se întîmplă ceva... Așa, ca o boală... Mă încercau niște fiori... necunoscuți pînă în momentul acela... *(Înspăimîntată)* Erau fiorii morții !... pentru că înainte fusesem nemuritoare...“. Nașterea e însoțită de o senzație de rău, de o impresie de cădere : „Cădeam... cădeam... cădeam... Și dintrodată s-a petrecut acel dezastru... Prăbușirea... totală...“ ; „ce am învățat eu acolo *înăuntru*, e că toate lucrurile sînt legate între ele. Și deodată m-am pomenit ruptă, dislocată, aruncată afară din lume. *(Speriată)* Mă născusem ! *(Luminată)* În prăbușirea aceea imensă fără nume dintrodată am simțit pe buze țîța mamei... Izvorul de lapte...“. Interesant de notat e că murind Moșul încearcă exact aceeași senzație : „Cad... Caad !“, sînt ultimele lui cuvinte. O comună impresie de cădere leagă nașterea de moartea ca naștere. Nașterile repetate, succesiunea de vieți compun o cădere. În orice caz, existența prenatală pare superioară celei următoare. Cu puțin înainte de a naște Irina are o ezitare (pe care o comunică tatălui ei) : „*(hotărîtă)* : M-am răzgîndit. Îl lepăd. *(Țipînd).* Nu mai vreau... Nu mai vreau... să nasc. *(Încet)* Ce rost ar avea ? E cumplit să trăiești... Cum ai trăit tu... Războaie... mizerie... secetă... morți în dreapta și-n stînga...“. După cum vedem, *Matca* (și întreg teatrul lui Marin Sorescu) reprezintă mai mult decît simpla idee a continuității generațiilor : o încăpățînată repetare a nașterilor (și renașterilor), o continuitate nu doar în planul generațiilor ci și în cel al indivizilor, trecînd, fiecare, dintr-o viață în alta, chiar dacă mai nimeresc pentru o vreme în burta de balenă a morții. Triumful acestei (ultime) continuități — de data aceasta neîntrerupte — o

Scanned with OKEN Scanner

întruchipează Minică, „admirabil simbol al păminteanului nemuritor“ (Valentin Silvestru), omul pe care nu-l „prinde“ moartea dar care a pierdut cinci copii „din cauza istoriei“, pe care în felul său o „boicotează“, dar nu trăind în afara ci înaintea ei ; contemporanul lui Țepeș ce se pretinde nastratinește cu o sută de ani mai tînăr, uitîndu-se la domn și la curtenii lui ca la niște strigoi și fiind considerat el însuși de către aceștia strigoi, căci prezentul e pentru el — un refugiat în trecut — viitor, o etapă a călătoriei sale spre un viitor mai bun, întrezărit — pentru o clipă — la 1600, anul primei uniri a Țărilor Române de către un voievod la fel de viteaz dar mai puțin crud. Luînd (sau pretinzînd că ia) trecutul drept prezent, și prezentul drept viitor, suferind de halucinații cronologice (sau simulîndu-le), Minică e un hîtru Sancho Panza și un „zăltat“ Don Quijote al unei nemaipomenite aventuri matusalemice în timp. Succesiunii de nașteri și vieți i se substituie în cazul lui o singură viață de cîteva secole. Minică nu se mulțumește cu continuitatea generațiilor, el „continuă“ de unul singur, pe barba sa. Și nimeni — nici măcar cumplitul Țepeș — nu-l poate opri.

În legătură cu sensul „ocupației“ Paracliserului din piesa cu același titlu, Eugen Simion ne-a propus o explicație pe deplin convingătoare : „A afuma pietrele unei catedrale înseamnă a-i da *o istorie, o tradiție*, a pune în spatele unui obiect simbolic (catedrala) o vechime care să întărească ideea de durată și de durabilitate.“ În schimb (și nu mă pot dezbăra de această impresie), „ocupația“ în sine a personajului nu prea „convinge“. Cum adică ? Să afumi cu o lumînare fiecare piatră, fiecare porțiune de zid ? Parcă nu „merge“ ; e imposibil, nu ca performanță, ci ca invenție. Absurdul în literatură își are regulile lui. Ca să-l admitem, el trebuie să pară „firesc“. E „firesc“ de pildă să confunzi o cameră locuită cu un compartiment de tren sau să supraviețuiești ani îndelungați tras în țeapă fiind (două mari idei scenice, două „situații“ teatrale de nivel mondial). Să înnegrești o vastă catedrală cu un capăt de lumînare nu mai e însă. O atare sîrguință a afumării mie unuia îmi pare de ne-

Scanned with OKEN Scanner

conceput și deci inacceptabilă. „Ctitoria“ de fum a noului meșter Manole nu stă în picioare. Talentul lui Marin Sorescu „de a da o croială năstrușnică, surprinzătoare tuturor lucrurilor pe care pune mîna“ (Ov. S. Crohmălniceanu) i-a jucat aici o festă. Există (trebuie să existe *în literatură*) nu numai o verosimilitate a insolitului (despre care am vorbit cîndva) ci și un firesc al absurdului. Păcat că piesa este minată de această nereușită. În teatrul lui Marin Sorescu nu găsim o altă operă de o asemenea vibrație spirituală. Piesa conține multă poezie admirabilă : „În gura fiecărui mort se află o pîlnie prin care se toarnă mister în univers“ și e solid construită în jurul motivului-pivot al ascensiunii, al înălțării. Decor și „acțiune“, totul converge spre sugestia verticalității — pereții edificiului, bolta, turla, „moțul săgeții“ din vîrf, schelele, siluetele drepte ale lumînărilor și chiar linia fumului lor, alunecarea în sus : „aluneca în sus“, constată cu uimire Paracliserul, parcă aspirat de (în) cupolă. Elevația spirituală a eroului devine și un fenomen fizic.

Paracliserul evocă epoca post-religioasă. Credința umanității în divinitate s-a epuizat complet, e o lămîie „bine stoarsă“ — de aici, poate, și o anume voluptate, aparte : „Există o voluptate și a epuizării — ne comunică Marin Sorescu chiar în *Paracliserul*. Ce extraordinar trebuie să se simtă lămîia bine stoarsă !“ Nu se mai construiesc catedrale — cea din piesă „e ultima“. Nu se mai fac biserici. Cel mult se pictează... pe o dropie : „Cineva a pictat o biserică pe-o dropie. Era ultima din locurile astea. Toate celelalte fuseseră vînate. Iar biserică nu mai era de mult. Și el a pictat una pe dropie (...) A făcut dropia biserică și i-a dat drumul pe cîmp. Alerga toată ziua după ea să se roage.“ Pînă cînd, într-o zi, cineva a ucis și această dropie : „Într-o zi a zărit pe unul trecînd cu ea, atîrnînd la brîu, însîngerată...“ Fabrica de fantasmagorii Marin Sorescu ne oferă în această imagine unul din cele mai bizare și mai frumoase produse ale sale. Paracliserul („un paracliser... voluntar“) este ultimul mohican, dar nu atît al credinței, cît al zbaterii între „credință și tăgadă“. O tensiune argheziană se face simțită în toată această piesă în care agitația căutării lui Dumnezeu ajunge — în cadrul teatrului lui Marin

Scanned with OKEN Scanner

Sorescu — la culme dar și răzvrătirea împotriva aceluiași atinge apogeul : „Să ne lași în pace ! Să ne lași dracului în pace, Doamne !“ Invocat să se arate, ca să-i vorbească, Dumnezeu nu apare : „Te rogi atîta timp să ți se arate Dumnezeu, și cînd ai ajuns lîngă el, nu-l mai vezi“, spune Paracliserul, care apoi — Icar sinucigaș — își dă foc. Sinuciderea eroului — meseriaș conștiincios ce vrea să isprăvească lucrarea începută, înnegrirea prin fum a catedralei — reprezintă o jertfă adusă pe altarul absenței lui Dumnezeu, o jertfă furioasă ca văpaia ce însuși devine, o jertfă-protest. Devorat de o sete de absolut mare cît „setea muntelui de sare“ (titlul trilogiei din care face parte și *Paracliserul*), eroul piesei e un martir al ascensiunii spirituale, un crucificat al verticalității : „Așa aș vrea, pe gîndurile mele, să urc pînă sus de tot, unde e posibilă liniștea, pentru că viața și moartea s-ar întîmpla mai jos de mine, ca ploaia sub nor.“

O parodie a înălțării spirituale este *Pluta Meduzei*. „Dacă nu găsim ieșirea prin cosmos, aici crăpăm cu toții“, avertizează, „sever“, Insul VI, unul din cei cinci *inși* (Insul II, Insul III etc.) care alcătuiesc echipa de tehnicieni și executanți și care împreună cu treimea conducătoare : Metrul, șeful suprem, Te, adjunctul lui și Fotograful (de la un moment dat în postul lui Te), cu cele două femei (Femeia, văduva „cățărătorului anterior“, victima unui accident de „lansare“, și Pasărea), și cu actualul Cățărător (fost Insul I probabil) formează populația piesei și sînt ultimii locuitori ai unui loc de nelocuit, deprimant și expus, un loc nedefinit — cîmp minat, lagăr, cosmodrom, plută (insulă plutitoare ?) în același timp. Scena e plină de mărăcini și de... trape, vechi și noi, ultimele umplute — preventiv — cu dinamită : „Toți ar fi plecat, dacă nu le-ar fi fost teamă că sar în aer.“ Unii sar, oricum (Insul II, de pildă, dacă nu cumva *spre pildă*), din neatenție sau pentru că au vorbit prea mult (sinceritatea prea mare pare să aducă ghinion). Ierarhia e strictă și totală, nici măcar grupul *inșilor* nefiind omogen : numerele mici sînt mai amenințate (Insului III îi va cădea un pietroi în cap) în vreme ce Insul VI e

Scanned with OKEN Scanner

deja aproape un șef. Cu toate acestea frămîntările nu lipsesc, *inșii* se denunță și autodenunță, lupta pentru putere e în toi, Fotograful de exemplu reușind să-l compromită și să-i ia postul lui Te, retrogradat, „trecut la capre". Ca și cum atîtea nu ar fi fost de ajuns, pluta (în derivă ?) se află undeva „aproape de pol", deci e frig și proviziile sînt și ele pe terminate ; ca și bucata de pămînt pe care se mențin (căci se reduce pînă și „rația de pămînt"). Ultima soluție rămasă e „ieșirea prin cer" (titlul versiunii franceze a piesei) : „trebuie să răzbim prin cosmos", spune cineva în numele tuturor. Cosmosul e însă de fapt un copac, principalul element de decor al dramei, „un fel de copac — sau, mai bine zis, un catarg cu coaja noduroasă și iscălită". Strădaniile (toate eșuate) ale *inșilor* și super-inșilor de pe această „plută de cosmonauți" vizează deci urcarea în copac — mai întîi cu ajutorul unui simulacru de rachetă („făcută aproape numai din cutii de conserve, din lemne și cîlți"), apoi cu ajutorul unui simulacru de balon (confecționat „din mai mulți saci cîrpiți"), în sfîrșit prin cățărare. Cățărătorul nu izbutește însă să se cațere : „Alunecă mereu, cade de la diferite niveluri..." Explicabilă în aceste condiții supărarea șefilor, exasperați de atîtea ratări (oricît de minimalizate sau convertite în succese : „S-a întors din misiune, pe calea căderii...", se afirmă de exemplu despre lamentabila prăbușire a balonului din saci) : „De cînd tot dăm noi asaltul acestei tufe, ca să fim cu un pas mai aproape de stele ? Și nici în tufă nu ne-am bîrîcat, nici stele mai aproape n-am pupat", face tristul bilanț mustrîndu-i pe „inși" Fotograful înscăunat în locul lui Te. Iar situația promite să se înrăutățească încă și mai mult : „Pe la urmă, n-o să rămînem decît cu pămîntul de sub copacul ăsta. Ori ne suim pe el, ori..." Nu cucerirea cosmosului satirizează piesa lui Sorescu, ci neputința în primul rînd spirituală a omului de a se ridica, de a se înălța : „vă tîrîți în patru labe, cu ochii la mușuroaiele de furnici..." Flagranta incapacitate tehnică, primitivismul hilar al mijloacelor nu fac decît *să exprime această neputință* : „Intrăm destul de greu în sus", spune eufemistic un personaj. Eroul din *Paracliserul* se cățăra fără nici un efort pe aer, aluneca

Scanned with OKEN Scanner

ușor în sus, în vreme ce Cățărătorul profesionist de aici nu reușește să se suie într-o „tufă“ ! O umanitate fără speranță stă în *Pluta Meduzei* față în față cu un Dumnezeu „deznădăjduit“ („Dumnezeu este deznădăjduit“), plictist, nevrozat, fără chef de discuții și vizitatori : el nu „suportă — spune cineva — să i se filfîie în jur“. Sensul parodic al piesei este îngroșat de a patra soluție (după rachetă, balon, cățărare) ce se înfiripă în mintea șefului suprem, Metrul : „A zis — transmite Fotograful amenințările superiorului său — că ori ne suim în el (în copac, n.n.) — și dăm dovadă că sîntem o plută de cosmonauți — ori ni-l taie, și-atunci o să zburăm în cosmos suindu-ne unul în capul altuia.“ Ca la circ ! Măreția și tragedia ascensiunii se transformă în bufonerie. Icar a devenit un clovn. „Ieșirea prin cer“ nu e posibilă. O nădejde mijește totuși în final. Fotograful, Insul V și Insul VI intră încet-încet în pămînt (în fatalele trape) și — după ce au din această cauză iluzia înălțării cățărătorului, suit (a patra soluție !) în spinarea lor — explodează. Împroșcat de țărînă, Cățărătorul are impresia că a nimerit „pe altă planetă“ și o regretă imediat pe a sa, de pe care voiseră cu toții să plece : „*(Îngrozit)* Am nimerit pe altă planetă. *(Țipînd)* Nu e planeta mea ! *(Privind disperat în sus)* Pămîntul meu ! *(Încearcă, plîngînd să se cațere pe copac)* Pămîntul meu !“ După dispariția opresorilor inospitaliera plută va deveni, poate, locuibilă !

Aproape complet neglijată de critici este *Lupoaica mea* (singura piesă necomentată din volumul de „teatru comentat“ din 1984, *Ieșirea prin cer*). Cu toate acestea, Tabloul (unic) de „Istorie antică, foarte antică“ (după cum subliniază într-o paranteză autorul ca să se citească exact pe dos, adică : de istorie actuală, foarte actuală) evocînd rivalitatea permanentă, pueril-nătîngă a doi frați, legendarii Romulus și Remus, care se ceartă, de la început pînă la sfîrșit, pentru țîțe — pentru țîțele lupoaicei din „poza cunoscută“, nu este deloc lipsit de interes. Fie și numai pentru faptul că el prevestește teatrul politic de anvergură al lui Marin Sorescu. Piesa are însă și o valoare în sine. „Lupoaica *mea* (s.n.)“ este

Scanned with OKEN Scanner

o spirituală denunțare a instinctului proprietății văzut — prin prisma nobilelor idei ale lui Jean Jacques Rousseau și Proudhon — ca profund nefast, ca sursă primordială a conflictelor militare și a cuceririlor nedrepte. „Cum să fie jumătate al tău, cînd jumătate e al meu ?“, spune, memorabil, Romulus adresîndu-se lui Remus, cu care își dispută unul din numeroasele și mereu jinduitele obiecte-țîță. Un strălucit raționament absurd divulgînd pînă la capăt *(à nu)* „logica“ insațiabilei dorințe de *a avea* ! Certurile și rivalitățile celor doi frați cvasi-oligofreni din piesă, care se luptă și pentru a avea prestigiu (umanist) : „Hai să ne pară rău de el“, spune Remus referindu-se la una din victimele lor. „De acord — răspunde Romulus. Număr eu. Unu, doi, trei... Să vedem cui îi e milă mai repede“ demonstrează că proprietatea nu e numai furt, ci și nebunie. „Și așa, dintr-o țîță într-alta Romulus și Remus cuceresc Imperiul roman“, ne informează dramaturgul în indicațiile-comentarii pe care le dă. Imperiul roman e, în această piesă-alegorie, desigur o convenție, cum o dovedește fără nici un dubiu „partea cealaltă“ a tabloului lupoaicei, înfățișînd „o hartă a Imperiului... otoman“. Motiv pentru ca, imediat, Corul să reia, „rectificînd“ : „Și așa, dintr-o țîță în alta Romulus și Remus cuceresc întregul Imperiu OTOMAN. Întregul imperiu... Întregul imperiu... ha-ha-ha...“ Hohotele finale ar putea sugera că spatele tabloului ascunde și hărțile altor imperii. Ca și planurile altor piese mai mult sau mai puțin istorice ale lui Marin Sorescu. *Răceala* și *A treia țeapă* au strînse legături cu... Imperiul otoman. Autorul nu uită să sublinieze de asemenea caracterul iluzoriu al lucrurilor rîvnite de cei doi stupizi competitori. „Țîțele“ sînt de fapt niște saci de box dintr-un „fel de sală de antrenament“. Ei atîrnă chiar și din plafonul cerului (ca în finalul piesei) : „REMUS *(tresărind)* : Romulus, ia uită-te acolo ! *(Îi arată cu mîna spre cer)* Vezi ? ROMULUS : Ce, steaua aia ? REMUS : *(radiind)* : Nu e stea ! *(Plafonul se luminează puternic, dezvăluind cerul ; în loc de stele spînzură de el mari și lăptoși saci de box. Cei doi se ridică în picioare, respirînd adînc. Pauză).* ROMULUS *(exaltare cu mîinile spre boltă)* : Lupoaica mea ! REMUS *(se repede și-l mușcă)* :

Scanned with OKEN Scanner

Ba a mea ! *(Urlete, din nou poziție de luptă).*“ Cortina cade pe sugestia eternității acestui conflict zadarnic și deșert. Frații se bat — și se vor bate — pentru *nimic.*

Să mai semnalăm că în această piesă apare unul din acele personaje soresciene de al doilea plan, de obicei simbolice, despre care s-ar putea scrie un întreg studiu : *Omul care scoate limba* : „o scoate așa în general. Zice că l-a apucat scosul limbii !“ Personajul scoate totuși limba nu „așa în general“, ci pentru a sancționa și ridiculiza falsele valori și mituri, cruzimea și absurditatea istoriei. El simbolizează totodată „impertinența“ teatrului modern.

Piesele care compun opera dramatică a lui Marin Sorescu pot fi diferențiate și după transparența mai mare sau mai mică a sensurilor pe care le cuprind. În unele — precum *Paracliserul, Matca, Lupoaica mea, Răceala* — ele sînt, relativ, clare. În altele însă — cu mult mai greu de deslușit. „Într-un anume înțeles Sorescu este unul dintre cei mai complecși și, dacă vreți, mai mascați, cu multe măști suprapuse, scriitori ai noștri, de astăzi“, observa pe drept cuvînt criticul Radu Popescu. Și tot el afirma : „Este, în oricare operă a lui, o agitație de idei și de probleme, pe care nici el nu izbutește, chiar întotdeauna, s-o stăpînească și s-o subordoneze...“ Despre un om care știe multe basme sau întîmplări se spune că e „un sac de povești“. Despre unele din piesele lui Marin Sorescu se poate spune că sînt niște „saci de semnificații“. Nu e deloc ușor să te descurci umblînd în ei ! Dramaturgul pare să urmărească un sens pentru ca dintr-o dată să-l vedem urmărind un al doilea, revine apoi la primul, îl abandonează din nou ca să introducă un al treilea ș.a.m.d. Înțelesurile se întretaie și se suprapun, se încîlcesc într-un fel de tufiș de nepătruns, se luminează și se ascund, se susțin și se contrazic. O astfel de piesă complicată, confuză (dar nu neapărat din stîngăcie, ci mai degrabă ca o expresie a „șireteniei“ scriitorului) este *Există nervi* : ea poate face nervi oricărui critic ! Mi-a făcut, firește, și mie, ceea ce nu mă împiedică să o consider drept una din cele mai bune piese ale lui Marin Sorescu. În primul rînd datorită excelen-

Scanned with OKEN Scanner

tei idei dramaturgice care stă la baza subiectului ei : confundarea unei case de locuit cu un tren, a unui apartament (de fapt o cameră) cu un compartiment, idee de o *plauzibilă absurditate*, pe care cititorul sau spectatorul (vezi discuția de mai sus) o acceptă imediat, stupefiat-aprobator, simțind prompt, cu un misterios simț special, infailibil că ea „merge", merge... ca pe roate ; de data aceasta imposibilul devine perfect posibil. Da, se poate (în planul logicii literare, bineînțeles) ca un spațiu închis să fie luat drept altul, mai ales că un compartiment e o locuință mișcătoare (provizorie, e adevărat, ca și locuința propriu-zisă de altfel) și că o casă călătorește și ea... în timp. Piesa cuprinde multe alte insulițe de comic absurd. „Această piesă mai veche a lui Marin Sorescu se apropie cel mai mult (...) de sfera teatrului absurdului", opina Marius Robescu. Locatarul vrea să-l servească pe Prietenul său cu o cafea, un ceai (e gazdă, de !), dar cum oaspetele refuză îi propune altceva, ceva absurd : „Atunci să-ți spăl ceva... Sînt gazdă, ce Dumnezeu... *(Autoritar)* Dă batista !" Spălatul batistelor musafirilor pare o manie a Locatarului, care va proceda la fel mai tîrziu și cu batista Profesorului, personajul-intrus. Un *dialog* absurd între Locatar și prietenul lui precede și pregătește *intrarea* absurdă, de banal voiajor feroviar a Profesorului, marea *situație* absurdă a piesei : *„(Ușa se deschide brusc ; intră Profesorul)* PROFESORUL : Mă scuzați, mai e un loc liber ? *(Locatarul și Prietenul se privesc nedumeriți).* LOCATARUL : Mă rog, poftiți. PROFESORUL : Imediat, să-mi aduc bagajul. *(Iese și se întoarce cu un geamantan enorm).* Merg și eu cu dumneavoastră. PRIETENUL *(încurcat)* : Noi nu mergem nicăieri... LOCATARUL *(îl trage de mînecă, îi șoptește)* : Pst ! Cine știe cine e. Nu te aventura în declarații. *(Tare)* Mergem și noi încotro merge toată lumea. PRIETENUL : Evident. Cum să nu mergem nicăieri, noi mergem înainte. Stăm aici, dar mergem înainte. PROFESORUL : Eu nu merg decît cîteva stații. LOCATARUL *(nedumerit)* : Stații ? *(Izbucnește în rîs)* Formidabil ! Ce tren căutați dumneavoastră ? PROFESORUL : Trenul care trece pe aici. LOCATARUL *(continuă să rîdă)* : Domnule, ești formidabil. Ai nimerit

Scanned with OKEN Scanner

într-o casă de oameni. PROFESORUL *(se uită în jur)*: Serios, într-o casă de oameni? Asta-i bună! *(Rîde).*" Sînt mai multe... drame în această comedie. Una din ele e a *necomunicării,* dar nu numai și nu în primul rînd la nivelul limbajului, ci la cel al *reprezentărilor fundamentale.* Locatarul își reprezintă că se află într-o casă (propria sa locuință, unde stă de „atîția ani"), iar Profesorul — că se găsește într-un tren. Cu toate că ambii trec prin momente de îndoială (mai numeroase la primul decît la al doilea), fiecare rămîne credincios opticii sale inițiale și se amuză de eroarea celuilalt. În finalul piesei, Profesorul „își ia lucrurile și pleacă", dar numai ca să se mute... în alt compartiment. Ultima lui replică exprimă grija de a-și găsi „un loc la fereastră". *Există nervi* e drama receptării diferite — pînă la discordant și absurd — a realității înconjurătoare, o babilonie de impresii divergente, de „iluzii optice" bătîndu-se cap în cap: cineva a încurcat aici nu numai limbile, ci și subiectivitățile oamenilor. Piesa poate fi interpretată însă nu numai în planul relațiilor gnoseologice ale individului cu realitatea, ci și în cel al relațiilor sociale dintre indivizi. Profesorul violează de fapt domiciliul Locatarului, el este mai mult decît un intrus — e un agresor deghizat. De altfel, musafirul nepoftit — care s-a recomandat neurolog și „care tot timpul și-a luat notițe" — adoptă repede un ton și un limbaj de anchetator: „Mai aveți ceva de... declarat?", își întreabă el, brusc, gazda. Discuția (absurdă, uneori) cu Locatarul se transformă într-un fel de interogatoriu (absurd și el): „PROFESORUL *(atent)*: A, asta e important, foarte important. LOCATARUL: Ce e important? PROFESORUL: Ce-ai mărturisit adineauri. LOCATARUL: Ce? PROFESORUL: Că privești lucrurile prea ușor... LOCATARUL: Bine, dar este o simplă declarație... PROFESORUL: Ai putea s-o dai în scris? LOCATARUL *(speriat)*: Dar la ce trebuie? (...) PROFESORUL: ...Ce sînt părinții dumitale? LOCATARUL: Nu mai sînt. PROFESORUL: Atunci să păstrăm un moment de reculegere. *(Îl păstrează.)* Și unde sînt îngropați? LOCATARUL: Într-un sat de munte... PROFESORUL: Va să zică, ești de la țară. LOCATARUL

(speriat) : E grav ? PROFESORUL : Nu cine știe ce. Ai mare noroc că satul e situat la munte.“ Se vorbește de *amprente* și de *cifru*, de un bărbat *ridicat*, o femeie se duce — folosind și ea locuința-tren a Locatarului — să se plîngă, în apartamentul vecin — de unde răzbat „Țipete (...) jalnice“ și „Zgomot ca de palmă“ — se petrec lucruri ciudate (niște pretinși gunoieri fac o pretinsă curățenie) : „l-au găsit pe unul fără bilet“, comentează Femeia necesară (o colaboratoare a Profesorului ?) din aceeași derutantă perspectivă feroviară. Suspect pare a fi pînă și Prietenul : „Mă cunoaște de-a fir-a-păr, pentru că îl interesează tot ce e în legătură cu mine. *(Tainã)* Știe și țîța pe care am supt-o“ — „declară“ la un moment dat Locatarul. „Încep să mă cam tem de dumneata“, recunoaște eroul adresîndu-se intrusului care „citește printre gînduri“ și e ciudat de bine informat, fiind la curent chiar și cu ce s-a discutat înainte de sosirea lui. Autoritatea „științifică“ a Profesorului cedează locul unui ascendent de altă natură, ascendentului celui în stare să culpabilizeze și să constrîngă. Profesorul (poate tot atît de puțin profesor pe cît sînt gunoierii ce deretică la vecini într-un mod atît de energic — gunoieri) vrea parcă mereu să afle, să obțină ceva de la Locatar. După apariția celor două femei : Femeia necesară și Femeia în plus (ultima confundînd casa nu cu un tren, ci cu o... gară), pretinsul neurolog (uitînd că se află... în tren) îl acuză pe Locatar de... bigamie. Acuzația principală, deși implicită, a Profesorului se referă însă la faptul că Locatarul are *reprezentări diferite* de ale sale. Confuzia cu trenul (reală sau simulată) devine un mijloc de persuasiune și presiune. Intrusul-inchizitor exercită un fel de teroare a reducerii la numitorul comun ; el vrea să-și oblige victima să se simtă în propria sa casă ca într-un vagon de uz public, să-i *impună* optica lui — chiar la nivelul percepției. „Sînt un tot închegat, un monotot“, afirmă Profesorul, un partizan fanatic al abolirii oricărei diferențe specifice. Nu numai să „gîndim“ cu toții la fel, ci și să „simțim“ cu toții la fel, și anume în felul lui — ar fi utopia acestui remarcabil personaj sorescian, un „monotot“ și ca reușită artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Această interpretare este susținută și de teoriile spiritual aberante care circulă în piesă și care îi dau un aer swiftian. Avem în vedere, desigur, în primul rînd „descoperirea" Profesorului, „revelația fundamentală pentru știință a inexistenței nervilor la oameni". „Neg existența nervilor" : „Asta e teoria mea", susține personajul ; care pretinde a putea demonstra „că trăim într-un secol de calm" (!) și că astenia numeroșilor astenici e o boală închipuită, rodul sugestiei ; cum cui pe cui se scoate, trebuie lucrat tot pe bază de sugestie, dar în sens invers etc. Absurditatea teoriei nu e nevinovată. A nega existența nervilor la oameni înseamnă a-i nega de fapt pe oamenii înșiși ca ființe vii și libere, a-i transforma în manechine, roboți, *momîi* (ca să folosim un termen sorescian). O omenire fără nervi este o omenire *moartă*, moartă și *uniformă*. Într-o astfel de lume visul profesorului — de a-i face pe ceilalți să „gîndească" și să „simtă" ca el — ar fi infinit mai ușor realizabil. Din fericire : „*Există* nervi" și oamenii — după cum vom vedea imediat — nu vor să accepte să se despartă de ei ! Crezînd că „m-am și dezastenizat", că își înghite „ultima fărîmă de nervi", Locatarul cu perfidie agresat în locuința lui laudă „metoda (...) miraculoasă" a Profesorului și cere aplicarea ei universală. Norocul de care a avut el parte trebuie extins „asupra întregii omeniri". Profesorul ar fi, firește, de acord, dar, se plînge el : „Lumea nu renunță ușor la nervii ei. Extirparea nervilor populației cere prudență." Nervozitatea fiind „o boală molipsitoare... oamenii se enervează unul pe altul", „unul de la altul" ; trebuie deci izolați — raționează Profesorul, gîndindu-se la toate, inclusiv la materialele izolante necesare : vată de sticlă, pereți de plută, talaș... „LOCATARUL : ...O să reușească să nu se vadă om cu om ? PROFESORUL : Cu anii. LOCATARUL : Dar nu știu dacă o să le convină. Au fost învățați să se vadă." „Atunci să se vadă, dar să nu se audă. Că de-aici se trag, în mare măsură, nervii : auzi una, alta" — propune, mereu inventiv, și explică Profesorul. „Ba să se vadă și să se audă, dar să vorbească limbi diferite", contra-propune Locatarul cîntîndu-i în strună oaspetelui său. Citim

Scanned with OKEN Scanner

parcă o altă „modestă propunere“, orgolioasă pînă la demenţă şi la fel de funestă ! Teorii are şi Locatarul, teorii la fel de absurde şi de asemenea nelipsite de tîlc. Ele evocă „o *curbă* a spiralei“ evoluţiei universale ; umanitatea a trecut prin mai multe faze : a focului, a apei, a aerului : acum urmează... vidul : „După foc — zdup ! în apă. *(Repede.)* Din apă-n aer ; era cosmică. Din aer — în vid (...) Aerul e însă prima etapă a vidului. Acum, abia ne obişnuisem plămînii cu aer — şi-o să le stricăm tabietul. Năravul de-a respira nu e bun (...) Deci, direcţia generală — spre vid, înainte, marş !“ „Teoriile“ Locatarului introduc o altă obsesie a teatrului modern : vidul.

Cum ambiguitatea e la ea acasă în această piesă căreia palmierul exotic ce se vede prin fereastra camerei Locatarului îi dă o amplă deschidere alegorică, nu este exclus şi ca totul să se petreacă doar în mintea eroului. Piesa începe cu o discuţie pe teme medicale : Locatarul se plînge că are flora intestinală distrusă şi că i s-a tăiat „din oficiu“ un sfert de stomac. Personajul pare însă mai ales bolnav de nervi ; suferă de insomnii şi doctorii i-au recomandat „patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi — un fel de potop, n.n. — *de calm* (s.n.)“ : şi tocmai ca un profesor „de calm“ pică „la ţanc“ Profesorul. „Ai picat la ţanc — îi spune acestuia din urmă eroul : simţeam că o iau razna“ (de aceea l-a şi chemat pe Prietenul său la el). Dar atît Profesorul, care apare „la ţanc“, exact cînd pacientul are nevoie de el, cît şi Prietenul, o copie a Locatarului de fapt (vezi lista „personaje“-lor), un alter-ego al eroului (pe care astfel e normal să-l cunoască „de-a fir-a-păr“ şi despre care astfel e normal să ştie pînă şi laptele pe care l-a supt) ar putea fi nişte simple năluciri. Locuinţa Locatarului ar fi prin urmare plină doar de iluzii optice şi acustice (evenimentele de la vecini) ; „azi am fost nebun“, spune de altfel, gogolian, eroul ; care, într-o zi de marţi, zi cu ghinion, nefastă, ar delira astfel delirul întregii piese.

Prima surpriză în *Răceala*, piesă a cărei acţiune se petrece în anul 1462, e de a-l vedea pe sultanul Mahomed al II-lea, proaspătul cuceritor al Constantinopolului

Scanned with OKEN Scanner

și conducătorul campaniei aflată în curs de desfășurare împotriva lui Vlad Țepeș, cufundat pînă peste cap în preocupări de ordin literar. Întregul său timp pare consacrat scrisului (e poet, compune ode, gazeluri, elegii) și mai ales certurilor cu Pașa din Vidin, comentatorul mult prea îndrăzneț al producțiilor imperiale. Discuțiile pe teme literare purtate de cele două personaje constituie o excelentă parodie a veșnicelor relații dintre scriitori și critici. „Ca de obicei, mi-a denigrat ultima producție...", se plînge Mahomed în cel mai pur stil contemporan, referindu-se la criticul său, de care totuși nu se poate lipsi : „nu vă puteți lipsi de un critic", afirmă chiar Pașa din Vidin, conștient de importanța rolului pe care și l-a asumat, dar și de riscurile pe care acest rol le presupune. „Să fi început oare declinul criticii", se întreabă cu cinci secole mai devreme Pașa din Vidin — dat afară, somat să coboare din căruța sultanului enervat de eternele obiecții și rezerve ale interlocutorului său. Am adăuga că Pașa din Vidin reprezintă critica artistă ; are nu numai talent critic, ci și talent literar ; una din cele mai puternice imagini poetice ale piesei îi aparține. Țepeș, spune criticul-pașă, „a tras în țeapă toată avangarda noastră, făcînd un fel de pădure macabră sau o livadă macabră în care se coc niște fructe-cadavre..." Sinceritatea sa, ca să spunem astfel, exemplară îl costă însă pînă la urmă scump pe Pașa din Vidin. Într-o zi, din ordinul sultanului-poet, el este scopit și din comandant militar ajunge paznic de harem. Totuși, la începutul actului IV, cînd Mahomed anunță că se lasă de scris și își reneagă toată opera literară, i se aude din nou „glăsciorul", la fel de cîrtitor deși „mai subțiat" (ca și sultanul cu înclinații literare din *Răceala*, autorul personajului Mahomed a „scopit" și el, pe drept sau pe nedrept, cîteva „pașale" critice în cadrul unor execuții memorabile).

Personajul de teatru Mahomed mai are însă și o altă preocupare „artistică" : teatrul ; „cortul de spectacole" și un fel de trupă ambulantă închisă într-o cușcă îl urmează pe sultan în campania din 1462. Echipa de „actori" este formată însă din rămășițele curții bizantine obligată să joace, mereu, același spectacol : al căderii

Scanned with OKEN Scanner

Bizanțului. După ce a căzut în realitate, faimoasa cetate cade, la nesfîrșit, pe scenă, spre satisfacția „estetică“ a cuceritorului ei. Rămășițele curții bizantine nu fac desigur excepție de la regulă (de la regula rămășițelor !) : sînt jalnice, ridicole, neputincioase, ba chiar odioase. Stratos încearcă să-și facă uitată trădarea prin „sinceritatea“ noilor convingeri, pe care le îmbrățișează una după alta într-o stare de crescîndă exaltare. Stratos e ticălosul isterizat de dorința de a părea — chiar în propriii săi ochi — cinstit. Că Mahomed vrea să-și umilească învinșii e de înțeles. Mi s-a părut însă că și autorul i-a pus pe prizonierii sultanului într-o lumină exagerat derizorie. Cu toate bizantinismele ei, istoria de o mie de ani a Bizanțului merita, cred, o altă atitudine. În definitiv, ultimul basileu al orașului lui Constantin a murit cu sabia în mînă, luptînd împotriva dușmanului comun. În timpul unui spectacol, ca să zic așa, de rutină din seria de spectacole ale „Bizanțului ambulant“, Mahomed năvălește în scenă și înecă pruncul conceput și născut — într-o captivitate ce a prostituat-o — de fosta moștenitoare a tronului, Izabela, ca și pe pseudoîmpăratul nebun. Ficțiunea se destramă. După ce a renunțat la scris, sultanul renunță și la convenția scenică. Din lumea poeziei și a spectacolului, Mahomed revine pe pămînt, pe pămîntul îmbibat de sînge, în mijlocul crudelor realități. „Cuceritorul“ se reîntoarce la vechea sa ocupație : cuceririle, reintră brutal în istorie.

În absența fizică a domnitorului Vlad Țepeș, personajul cel mai impresionant din *Răceala* (asta se vede chiar din titlu) este Toma, oșteanul care răcește mereu, ca un copil : „Una, două, răcește“, se plînge Doamna Stanca, soția lui Toma. „Nu răcește decît în bătălii“, precizează slujnica credincioasă a familiei, Safta. Și tot ea dă faptului o explicație tipic soresciană : „Dumnezeu știe cum o fi pe-acolo ! Se foiesc toți în toate părțile, *se face curent* (s.n.), nădușesc !“ O armată de ventuze (cînd s-or fi inventat ele ? anacronismele cu intenție abundă în teatrul lui Marin Sorescu) îl așteaptă de aceea întotdeauna pe luptător la el acasă, pregătite să-și facă datoria în cazul că s-ar întoarce „cu vreun junghi în șale“. Și într-adevăr, în ultimul tablou al piesei, Toma

Scanned with OKEN Scanner

vine cu „un junghi (de la jungher, n.n.) în șale". E „palid", „galben de frumos", cum singur se zugrăvește, însă, ca de obicei, pretinde că nu e vorba decît de o „simplă răceală" ; dar cînd se dezbracă pînă la brîu (ca să i se pună ventuze) se vede că „e plin de sînge". „Eu oi adormi... sînt obosit...", spune eroul care, cînd peste puțin timp Doamna Stanca se apropie de el, e deja rece. „Ești rece. Ce-i cu tine ?", îl întreabă soția pe Toma, care însă nu răspunde : *„Toma tace."* În locul lui vorbește cronica : „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgînii la Oiești." Cu aceste cuvinte săpate în piatră de copilul Marin Mărin, nepotul unui pietrar căzut în luptă, și citite solemn, ca din carte, de Doamna Stanca, se încheie piesa. **Un final grav și** amplu, de orgă. Tabloul 22 — ultimul — al piesei *Răceala,* evocînd *adormirea* (e mai corect să spunem așa) lui Toma, ca și tablourile 18 și 19 (din actul III), evocînd așteptarea celor două femei, așteptare la care se asociază un al treilea „personaj", personajul *casă,* cu atmosfera, cu aerul ei aproape material, cuprind după părerea mea cele mai izbutite scene de viață românească din dramaturgia lui Marin Sorescu. Moșul și Irina din *Matca* sînt întrucîtva prea exponențiali : impresia că unul moare și cealaltă naște într-o vitrină nu poate fi întotdeauna evitată. „Se ține cu dinții de ideea de continuitate...", spune despre Irina autorul însuși. Tocmai asta strică însă piesei ! Toma, în schimb, e mai mult decît un personaj exponențial : e, reușește să fie un personaj simbolic și monumental fără deficitul de existență și credibilitate păgubitor, propriu adeseori acestuia. Toma e superior lui Papuc, executantul voinței domnitorului și pînă la un punct o copie a acestuia. Papuc e bolnav de suspiciune, are accese de cruzime : „Uneori, parcă mi se pune, așa, o ceață pe ochi", recunoaște el. „Să lăsăm cruzimea la lupi și la cei ce vor să le semene. Noi cu omenia ne-am ținut și ne ținem", spune răspicat Toma în episodul decimării ordonate de Papuc, episod în care Toma se solidarizează cu soldații de rînd și riscă împreună cu ei. La bănuielile nebunești ale comandantului său : „Ai fi și tu vreun necredincios", spune Papuc, făcînd aluzie la Toma Necredinciosul, eroul replică „jig-

Scanned with OKEN Scanner

nit", dar și cu demnitate : „Nu ziceți vorbă mare... N-o să jur în fiecare zi credință... Eu, cu fapta." „Știu... știu — răspunde mai împăciuitor, ca dezmeticit, Papuc. Dar de ce te cheamă așa ?", revine el la neîncrederea lui. Într-o privință, Papuc nu greșește. Numele eroului are desigur o semnificație a sa. Toma nu e, firește, un necredincios, departe de așa ceva. Dar el nu e nici „credincios" în sensul supunerii oarbe și al fanatismului crud. „*Eu, cu fapta*", spune el memorabil, cu fapta neîntinată de suspiciuni nedemne și de sînge nevinovat. Vorba multă nu-i place — nici cînd trebuie să lupte, nici cînd trebuie să moară — moartea fiind pentru el o banală „răceală".

A treia țeapă începe pe nevăzute (scena e cufundată în întuneric), cu un dialog molcom, anonim : „—Dă-mi voie să te contrazic în privința norului. Norul n-are nici o legătură cu reumatismul. —Da, dar atunci cum îți explici durerea asta grozavă ? Eu cred că ăsta e mecanismul (parcă îl auzim din nou pe conu Leonida, n.n.) : aburul, care se ridică din pămînt, se strînge ca un ghem și ghemul ăsta, mărindu-se, vrea să-ți absoarbă și aburul de pe șira spinării... Și... — Ba. N-are nici o legătură una cu alta..." Doi oameni care stau de vorbă pe îndelete, la taclale... Cînd scena se luminează se poate însă vedea că cei doi, un turc și un român, stau nu numai la taclale, ci și... trași „frumos" în țeapă. A sta la taclale în situațiile cele mai imposibile (și eventual în pozițiile cele mai incomode) e o mai veche specialitate a dramaturgului. Care însă aici se întrece pe sine. Ce mare trebuie să fi fost surpriza spectatorilor neștiutori în seara premierei ! O surpriză continuă... Căci cele două personaje nu numai că rămîn, ca să zic așa, „înfipte" în scenă pînă la sfîrșitul reprezentației — imagine „uluitoare, *de chenar permanent al piesei*" (ca să citez admirabila caracterizare a lui Valentin Silvestru) — dar ele rămîn și în viață timp de (cel puțin)... 12 ani. După ce i-a inventat pe trașii în țeapă volubili, cu chef de vorbă (grija Românului e ca Turcul să nu moară înaintea lui : „Nu mai am cu cine să schimb o vorbă..."), Marin Sorescu a mers mai departe și i-a inventat pe trașii în

Scanned with OKEN Scanner

țeapă care... nu mai mor. Dramaturgul a speculat cu abilitate specificul supliciului legat de numele domnitorului muntean, un supliciu care permite victimelor să „șadă“ (mai mult sau puțin comod) și care le „asigură“ (după cîte știu) o agonie relativ lungă. Ca să obțină „minunea“ nemuririi lor chinuitoare autorul n-a făcut decît să le prelungească „puțin“ agonia, s-o mai încetinească. Mai intervine poate aici și o altă „șmecherie“ soresciană, pentru a face credibil incredibilul. Românul și Turcul pe care la începutul piesei îi găsim gata trași în țeapă sînt victimele — de acest lucru se va convinge domnitorul însuși — unor erori judiciare. De ce n-ar putea fi ei atunci și victimele unor erori de execuție ? Stîngăcia călăilor le-ar fi putut „dărui“ o agonie ce le ține loc și de viață, și de moarte. „Aceste două personaje simbolice, nici moarte, nici vii, reprezintă ideea dramatică cea mai copleșitoare a operei...“ (Radu Popescu). Se verifică și în acest caz observația fundamentală a lui Eugen Simion despre permanenta confruntare soresciană „între un spirit care concepe rațional și realitatea care fabrică neîncetat *irealități*“. Cei doi supliciați nu-și pierd de pomană timpul cu care s-au trezit, pe neașteptate, în brațe, timpul supliment de după o moarte ce nu încheie toate socotelile cu viața (moartea e în *A treia țeapă* o injecție fără efect ; ea vine fără să survină : survine tot un fel de viață ; obsesia nașterilor repetate și a succesiunii de vieți se face simțită și în această piesă, după cum am văzut mai sus). Românul și Turcul flecăresc, își amintesc de una, de alta, reflectează ; dar și observă, contemplă — cu atenție, cu gravitate : „Am fost ca niște observatori, de sus, ai vremii“, spune unul dintre ei. Aparțin vremii aceleia (dovadă țepele în care sînt înfipți) și totodată vremilor ce vin, vremii viitoare. Ca și Minică, Românul și Turcul călătoresc și ei (cum pot) în timp : cîteva domnii au și trecut deja (două ale lui Țepeș și alte cîteva în intervalul dintre prima și ultima domnie a marelui voievod). Stîlpnicii locvaci și vigilenți ai lui Marin Sorescu sînt antenele vii ale actualității camuflate într-un decor de piesă istorică.

Ca niște autentici „regățeni“, Românul și Turcul (care e tot român : „am fost smuls de la sînul mamei

Scanned with OKEN Scanner

cînd aveam un an și dat haraci", se justifică el) se adaptează pînă la urmă situației, situației lor de executați ce supraviețuiesc execuției. Suferă cu o resemnare plină de bun-simț, stropită cu un pic de nonșalanță, știind că omul trebuie să sufere cînd îi vine timpul să sufere și să se teamă cînd îi vine sorocul ; din acest punct de vedere ei sînt opușii acelui ins ciudat (din seria personajelor secundare extravagant-memorabile) pe care Turcul îl evocă în una din amintirile sale turcești : „Era la noi... adică acolo la ei... în Turcia, unul care-a-nceput de mic copil să-și taie cîte-o bucățică din el. Zicea : «ia să mai suferim noi puțintel astăzi !» Și hîrșc ! De fapt, lui îi era teamă de moarte... voia să se obișnuiască încet-încet cu durerea... ca, atunci, în momentul ăla... greul faptului... înțelegi (...) Cînd au venit să-i taie capu' — i l-au tăiat cam pe-ndelete și el răcnea ca din gură de șarpe. Spunea că ce tăiase el o viață-ntreagă era un nimic. Niciodată nu l-a durut mai tare... degeaba s-a antrenat." Nimeni nu e niciodată destul de antrenat pentru moarte. Masochistul (posibilă parodie după Kirillov, care se antrenase în același scop și care în final ezită și el puțin) ratează tocmai în clipa supremă, pentru care se pregătise — prevăzător — „o viață-ntreagă"... Se adaptează atît de bine încît de trăit (cum și cît mai pot trăi ei) cei doi nu mai sînt în stare decît acolo sus, în văzduh, cocoțați pe țepele lor (întruchipînd încă o dată în teatrul lui Marin Sorescu motivul ascensiunii, al verticalității). Cînd domnitorul poruncește ca Românul să fie dat jos din țeapă, acesta din urmă refuză ; pentru că se simte solidar cu colegul său de supliciu, dar și din prudență : „nu mă clătinați că...", protestează el caragialian. Personajul e Cetățeanul turmentat al secolului al XV-lea (ca și urmașul său electoral el vrea să priceapă cum stau lucrurile, să se dumirească, să se decidă cu cine să „voteze") ; turmentat de o tortură ce i-a devenit necesară și la care nu mai poate să renunțe. Muribundul care nu mai moare știe că odată extras din țeapă va muri imediat. Cel tras în țeapă și țeapa formează un singur tot. Instrumentul menit să-i provoace moartea îi asigură acum victimei, ca o tulpină cu rădăcinile înfipte adînc în sol, puțina viață de care se mai

Scanned with OKEN Scanner

bucură. Însă Românul refuză grațierea poate și pentru că el se află deja „în cer". Nu mai vrea pe pămînt... Ce-i drept, urmărește cu mare atenție ce se mai petrece pe el dar *de sus*, cu o anumită detașare. Românul și Turcul au înțeles de mult : și pentru ei *ieșirea* e *prin cer*. O ieșire care însă întîrzie, care nu mai are loc.

Să spunem un cuvînt și despre... a treia țeapă. Ea este plantată din porunca lui Țepeș la sfîrșitul Actului I, între cele două, deja ocupate ; este o țeapă de rezervă, „Pentru fiștecare". Pînă la urmă, se dovedește a fi chiar țeapa lui Țepeș, care în ultimul tablou al piesei (Actul V, Scena II) se cațără pe ea pentru ispășire : „Iată c-am ajuns cu dreptatea și la mine", spune voievodul, aflat acum la sfîrșitul celei de-a doua domnii, după lunga detenție de la Buda, în ale cărei temniți se luptase cu șobolanii ca Don Quijote cu oile. La țeapa pregătită de el din vreme, între celelalte două (Românul și Turcul tot n-au murit !), Vlad ajunge venind de pe cîmpul de luptă ; e „palid și însîngerat" și pare-se urmărit de dușmani. Sinuciderea ar fi deci ultimul mijloc de a nu cădea viu în mîinile turcilor. Simbolistica gestului său final e însă mult mai complexă. Să reținem în orice caz adevărul pe care îl pune în primul rînd în lumină nevoia de pătimire a marelui voievod : conștiința necesității istorice nu reprezintă în mod automat și o justificare de ordin moral. Curajul scriitorului egalează în acest punct pe cel al domnitorului. Niciodată poate Sorescu nu a fost mai profund. Profunzime care ne ajută să trecem mai ușor peste unele clișee și locuri comune, existente în *A treia țeapă*, ca și în *Răceala* de altfel. Domnitorul se dovedește un cățărător mai bun decît Cățărătorul din *Pluta Meduzei*. Una din ultimele indicații scenice ale autorului ni-l arată pe erou „aproape de vîrf". Țepeș pare hotărît să se tragă în țeapă. Dar e oare sigur și că el va muri ? Precedentele, vecinii de țeapă ai voievodului, cu care acesta, urcînd, se salută ceremonios-voios, sugerează contrariul. Locul pe care se înalță cele trei țepe pare vrăjit. E posibil ca și domnitorului (domnind de acum înainte pe o țeapă) să-i fie hărăzită o lungă ago-

Scanned with OKEN Scanner

nie-supraviețuire. Echivalînd cu o nemurire. În ultima secvență a piesei voievodul se înalță în orice caz „*Pentru apoteoză*“.

...Aceste pagini cuprind numai cîteva din impresiile unui contact în general tardiv cu teatrul lui Marin Sorescu. Le-aș putea (sub) intitula, ușor vetust : *din însemnările unui spectator întîrziat*.

Scanned with OKEN Scanner

„Ca mărgele boabe trupul meu înșiră-n / aerul arenei forță după forță.“ *Forță după forță* emană în „aerul arenei“ liricii noastre contemporane și poezia lui Cezar Baltag însăși, încordată ca un arc, tensionată la un mod insuportabil, aș spune dostoievskian. Tot probleme ultime, de importanță universală se dezbat și aici. Tensiunea e mai întîi o tensiune a intelectului, a cugetării înalte. Omul însuși, inteligent, cult, crispat, tăios, de un laconism sarcastic, mi-l evocă întrucîtva pe Ivan Karamazov. Ca și acesta, Cezar Baltag se chinuie și caută, însă, spre deosebire de tragicul personaj literar amintit, el și găsește, *află*. Poezia lui Cezar Baltag e o poezie a marilor întrebări dar și a răspunsului esențial, a răspunsului puternic, copleșitor ce zboară „dincolo de întrebări“. „Dacă ai găsi întîi răspunsul, apoi întrebarea...“ De cele mai multe ori nu se întîmplă însă așa. Nu se întîmplă așa nici în poezia lui Cezar Baltag. De aici tensionarea ei caracteristică.

Semnificativ este însuși titlul noului volum de versuri al poetului : *Dialog la mal* ; un dialog, mai exact, de la un mal la altul, despre — și între — jos / sus, orizontalitate / verticalitate, viață / moarte, naștere / moarte, moarte / renaștere (înviere), anihilare / resuscitare, orbire / vedere, trup / suflet, materie / spirit, disoluție / permanență, imanență / transcendență, om / divinitate ; un dialog neîntrerupt, tensionat ca un arc de pod azvîrlit peste spațiul dintre cele două maluri. O confruntare în care „cîștigă“ cînd un termen, cînd celălalt. Casa și ograda olarului sînt pline „de lut galben“,

Scanned with OKEN Scanner

„de ulcioare moi“ : „S-au strîns atîtea amfore nearse împrejur / și atîta aluat crud de opaițe, / inima e o canopă încă umedă / și trupul un chiup / gata să ardă, / mormîntul un uter de pămînt / care așteaptă văpaia // Cîtă argilă, Dumnezeule, cîtă țărînă, / cît lut / și pentru toate astea / doar o singură / flacără.“ O alarmantă, s-ar zice, inegalitate a forțelor : la o așa de mare cantitate de argilă — „o singură / flacără“. Materia pare să covîrșească spiritul. Care într-o altă poezie se revanșează însă silind pămîntul întreg, glob transfigurat, să participe la un zbor înalt : „Zbori / și pămîntul pe care tocmai l-ai părăsit / se ridică și suie în spații / odată cu tine.“ Spectacolului deprimant, de coșmar, al destrămării realului, al dizolvării și disoluției lucrurilor, spectacol ce ne face să vedem *curgînd* pragurile, pereții, geamurile, camerele (pp. 111—112), spectacol în care odăile „fumegă“ sau „se pulverizează“, o scară se lichefiază (p. 41), un pat „se evaporă“ iar o ușă „în loc să se deschidă / viscolește“, în care, după ce zboară pasărea din geam, zboară și fereastra : „pasărea din geam a plecat / și acum va zbura și fereastra“, în care totul dispare, se oprește, pleacă, se stinge : „Întîi / n-au mai fost păsări / apoi apele s-au oprit / pe urmă / a plecat dealul și / în cele / din urmă / s-a stins orizontul“, i se opune fermitatea ontică a oniricului, realității incerte : „a pornit un vînt prin forme“, certitudinea visului (sau visul certitudinii) : „Dar visez un vis / în care obiectele sunt / un vis în care / omul / Rămîne // O scară cu treptele ferme...“. Cu toate că dezmembrarea și împrăștierea trupului par tragic definitive — ca în antologica poezie ce începe prin a evoca rămășițele hilar risipite ale unui Făt Frumos groaznic măcelărit — miracolul recompunerii și resuscitării corpului are totuși loc. Cadavru fragmentat, Făt Frumos e realcătuit și „înviat“, își reamintește „toată povestea“ după modelul bobului de grîu : „Ca bobul de grîu / care se trezește în pămînt / și își reamintește dintr-o dată / de la capăt / toată povestea.“ Întotdeauna există un „de la capăt“, dictat parcă de ritmul suveran al ciclurilor cosmice și vegetale. În poezia lui Cezar Baltag speranța învinge un dușman ce pare imposibil de învins, supraviețuiește acolo

Scanned with OKEN Scanner

unde aparențele arată că nu mai are nici o îndreptățire. Ce mai poți face în fața unui adversar atît de redutabil cum este moartea în acest volum al lui Cezar Baltag în care întîlnim una din cele mai extraordinare alegorii ale ei ? Cel mult să-l eviți o vreme, ajutat de întîmplare, de *șansă* : „Ieri am întîrziat / la întîlnirea de cumpănă : // am rătăcit pe dig / am numărat valuri / am arat în nisip / am chemat roata // Acasă / în fața ușii / o cămilă de foc / m-a așteptat toată noaptea.“ Șansa însăși, norocoasa neprezentare „la întîlnirea de cumpănă“ potențează aici, paradoxal, încărcătura de terifiant a imaginii : „cămila de foc“ e răbdătoare ca orice cămilă. Și totuși, spre deosebire de hamletianul „Restul e tăcere“, aici „restul / este înviere“. Toate miturile reîntoarcerii alimentează în poezia lui Cezar Baltag inima unei speranțe „care nu se mai odihnește“ : „noi muritorii noi nemuritorii“, spune poetul. Orizontalitatea precară : „Călătoresc pe firul de păr / de deasupra / unei prăpăstii // Și din cînd în cînd / fără voie / privirea îmi e trasă / în jos“ se încrucișează cu verticalitatea susținătoare, dătătoare de curaj : „Sunt aici — / îmi strigă atunci, brusc, o pasăre / nevăzută — / sunt încă sus... // Semn / că aripile mele nu au luat foc / încă // Semn / că soarele încă / nu a murit.“ Întunericul și lumina, orbirea și vederea ca succesiuni sau concomitențe : „Nevederii mele / toate sunt vedere“, trupul și sufletul, înlănțuite : „Încă un pas și atingi / Cerul / dar ești pînă la umeri pămînt // ca și cum zborul însuși / ar fi de pămînt / ca și cum ar trebui să zboare pămîntul / în tine“ sau separîndu-se printr-un „decalaj“ : „Ca zborul / care și-a părăsit pasărea“ susțin și îmbogățesc la rîndul lor marele „dialog la mal“. În cadrul căruia principala dispută se poartă între gol și plin, între neant și Ființă. Un mare poem al regresiunii pînă la extincția absolută, al golirii succesive, al scurgerii catastrofale de existență este cel intitulat *Hotel* și prevăzut cu un moto din Platon. Un poem în care un înșelător plan anecdotic-cotidian (e vorba de un mare hotel dintr-un mare oraș, de cheia de la cameră, de ascensoare, recepție, o posibilă conferință de mare succes) se împletește și se topește cu și în planul metafizic fundamental. „Domnu-

Scanned with OKEN Scanner

lui“ care urcă în camera sa (cu un număr semnificativ : 3210) ca să se odihnească „un sfert de oră“ îi este rezervată o cumplită revelație : el constată mai întîi că hotelul, pînă adineauri „înțesat de lume“, e gol, apoi că întregul oraș e pustiu, în fine că lumea nu mai există („e în vacanță“) și că Dumnezeu însuși — salutat cu un stupefiant de familiar „Pa, Doamne“ — a plecat în vacanță. Imanentul și transcendentul, strada și cosmosul se golesc succesiv. Ultima se golește memoria celui ce face — pînă la capăt — experiența vidului : „Hai afară. E pustiu și orașul. / Cum a mai trecut vremea, dom'le, / n-am stat decît zece minute / și a început / vacanța. / Da, vacanța se poate în sfîrșit / respira. / A plecat și Dumnezeu în vacanță // Pa, Doamne. Ne vedem în celălalt / în celălalt eon. / Dacă mai vine vreunul. / Pa. / Lumea e în vacanță. / Lumea a fost. / Ceva a fost în tot cazul. / A fost cu siguranță ceva / în tot timpul acesta. // Oh, dacă ne-am putea aminti / ce anume...“ Iată însă că cineva, ceva tot se întoarce din vacanță : dacă nu Dumnezeu, înțelepciunea „divină“ a lumii cel puțin : „Fața ta — înnoptează, / umbrele-o pătrund... / dar o revelează / cele ce-o ascund.“ Universul vidat se umple din nou de semne și sensuri, de resurecții și lumină. Poemul *Hotel* ilustrează admirabil acea acumulare caracteristică de tensiuni de care vorbeam mai sus, tensiuni ale surprizei, ale calamităților cosmice și metafizice. Întregul volum de altfel, plin de praguri, de trepte, de scări, în care ușile se deschid una în alta, la infinit, înainte și înapoi, în care spînzură de undeva de sus o „funie fierbinte / care trece / printre palmele mele / însîngerate“, spune poetul ce într-o martirică ascensiune suie pe ea „de atîta vreme“ *(Lui Mihai Eminescu)*, în care zeița care ne visează dar care se poate oricînd trezi (mai ales că a sosit „iarna cerească“ și s-a „iscat un ger în lucruri“) ne ține într-un înmărmuritor suspans atoatehotărîtor (*Geea*, poem dedicat lui Mircea Eliade) și în care Dumnezeu tot nu poate fi trezit deși se lasă seara și teama de copil părăsit a omului modern crește, crește mereu : „Oare trecerea noastră un fum e ? / Te implor luminează și fii ! / Peste-o clipă se-ntunecă-n lume / și eu nu te pot Doamne trezi...“, rostește arghe-

Scanned with OKEN Scanner

zian poetul, întregul volum este plin de asemenea crîncene, rele tensiuni. Care ne prind și ne țin în loc, încleștîndu-ne asemenea curenților reci ai unui rîu ce îngheață cu înotător cu tot : „Ursitoarea doua / mi-a încremenit / basmul care încă / nu s-a isprăvit // Cum dam să trec rîul / rîul a-ngheţat / de pe mal cu frîul / cînd a scuturat // Basmul nostru nu e / astăzi foarte blînd, / pe mine mă prinde / gheața înotînd // Pentru descleștarea / din temutul ceas / ursitoarea treia / ea mi-a mai rămas // Singura să-mi deie / o spadă de jar / să lovesc în sloiuri / și să curgă iar.“ O „spadă de jar“ descleștează în *Dialog la mal* și tensiunile, le „dezgheață“, le împunge cîmpurile de forță, anihilîndu-le. Nu întîmplător, cuvintele cele mai des folosite în acest volum de mari tensiuni dar în același timp de tensiuni nu o dată rezolvate, depășite sînt *aripi, zbor, a zbura* și *flacără*. Zborul e totodată tensiune și eliberare de tensiune ; flacăra — o tensiune vie, ce se consumă și se decantează ; zborul, am putea spune, e cea mai înaltă și mai pură flacără. De aici importanța motivului zborului în *Dialog la mal*. Al zborului lansat ca o săgeată din arcul tensiunii : „Crește-n cer distanța. Ziua e tîrzie. / Și tot mai departe-i pragul următor. / Ca să-nchei această grea călătorie / nu ajunge pasul. Trebuie să zbor.“ Al zborului recuperării timpului trecut, dus, separat la prima vedere pentru totdeauna de noi, timp figurat prin splendida, uluitoarea imagine a stolului de zile : „Ca și cum zilele / ar începe deodată să zboare / ca și cum / stolul ar fi tot mai sus // Îți dau aripi / să te iei după ele...“ Al zborului înalt, eliberat, bătînd toate recordurile, ireversibil : „Apoi / am trecut / și de poarta aceea // Și totul era sus / totul zbura / inima mea era un avion / care ieșise din cer / și nu mai avea / pămînt / să aterizeze.“ Altă dată, inima-avion devine un fel de port-avion pentru mici avioane-păsări ce „decolează“ și dispar în oceanul unui spațiu deschis extrem de spiritualizat : „Din inima mea / își iau zborul / păsări care dispar // ca de pe o stîncă / dincolo de care pămîntul / e numai cer // orizont albastru / nimic altceva / aer / numai aer și aer / și de jur împrejur nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai zbor // inima mea / a mai lansat o pasăre / încă o pasăre / și încă alta / spre cerul fără sfîrșit / și fără pămînt.“ Grămada de argilă grea din ograda olarului ce nu dispune decît de „o singură flacără“ în fața invaziei de „ulcioare moi“ a rămas în urmă ; acum, „pămîntul / e numai cer“. Sumă a problemelor ultime tratate la modul concentrat cu care scrisul lui Cezar Baltag ne-a obișnuit de mult : poezia sa e „o pasăre / cu toate zborurile în sine“, *Dialog la mal* nu e un dialog indecis. Balanța se înclină în partea *speranței* : „o speranță / care nu se mai odihnește“.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o *Notă* așezată la finele volumului său intitulat *Nopțile unui provincial* și alcătuit din proze avînd un caracter (după cum se afirmă în același loc) „mai degrabă literar decît publicistic", apărute în intervalul 1966—1983 în „România liberă" (săptămînalul *Timbru* al paginii a doua de acum cîțiva ani), în „Ateneu" și „Convorbiri literare" (rubrica *Rondul de noapte*) precum și în alte „gazete din provincie mai ales", George Bălăiță se întreabă, ne întreabă : „Nu știu cîtă crezare se poate da ideii de substanță originară, proprie unui autor sau altul, un fel de cod genetic al vocației sale din care s-ar naște oricare rînd scris de el, roman, poemă sau numai o scurtă scrisoare familială. În orice caz, liantul *Nopților* nu este altul decît acela pe care îl folosesc la construcția romanului. Dacă mă înșel sau nu, cititorul va judeca singur."

Parcurgînd *Nopțile...* lui George Bălăiță din perspectiva scrierilor sale anterioare (în primul rînd a volumului de nuvele *Conversînd despre Ionescu* din 1967 și a celor două romane de pînă acum), răspunsul ar fi pozitiv. Da, parcă se poate da crezare ideii mai sus enunțate : o „substanță originară, proprie unui autor sau altul" ar putea să existe, „un fel de cod genetic al vocației sale din care s-ar naște oricare rînd scris de el" ar putea să funcționeze. Actualele *Nopți...* și *Lumea în două zile* (dintre cărțile scriitorului aceea pe care am reținut-o mai bine și pe care am recitit-o de curînd) par plămădite din aceeași pastă epică, la focul aceleiași inspirații.

Scanned with OKEN Scanner

Tema provinciei și motivul nopții leagă o carte de alta. Prima parte a *Lumii...* ar putea fi intitulată „Noaptea unor provinciali". Materialul volumului *Nopțile unui provincial* prefigurează romanul și este la rîndul lui prefigurat de el. Nopțile și zilele se succed și în universul imaginar al scriitorului. Mai recentul volum începe cu următoarea frază : „E aprilie sau martie, calendarul își cam face de cap...". Nu altfel debuta romanul din 1975 al lui George Bălăiță (*Lumea în două zile*. Ziua întîi, 1) : tot cu capriciile unei meteorologii trăsnite, smintite. Simetria uverturilor anunță mulțimea de interferențe și similitudini existente între cele două cărți. Atunci ca și acum, aceeași obsesie a solstițiilor, a imperiului olfactiv și a imperiului domestic, a iarmarocului, a lui Gogol și a lui Bacovia, aceeași furie a descrierii „atotcuprinzătoare", aceleași, uneori, personaje (Poprișcin, profesorul Baroni). Atunci ca și acum, aceeași capacitate — rară printre contemporani — de a îmbrățișa „întreaga" lume — „în două zile" în roman, de-a lungul a nenumărate nopți albe, de lucru, în volumul de care ne ocupăm. Volum în care subiectele abordate de autor sînt de o varietate amețitoare.

Va fi vorba în el în primul rînd, desigur, de scriitori, pictori, muzicieni, interpreți ; de cărți, filme, spectacole, emisiuni TV ; apoi de călătorii, în spațiu (U.R.S.S., Vietnam, China) sau în timp (în trecutul nostru istoric sau în trecutul altor popoare, cu bogate referiri prin urmare la Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Miron Costin, D. Cantemir, Petru I) ; amintirile din care istoricul literar de mîine va putea probabil extrage unele date și anumite împrejurări biografice semnificative (despre lecturile și pasiunile copilăriei — desenul, sportul, despre „elevul Bălăiță", despre intenția tînărului de 20 de ani de a urma medicina, despre „prima povestire nepublicată și pierdută, despre un țăran care își ucide fratele", despre rude : o mătușă, un unchi și despre prieteni, de pildă), amintiri în care (George Bălăiță fiind totodată un creator și un „livresc") realitatea uneori începe să imite arta (execuția surprinsă întîmplător de copil în timpul războiului, o execuție dezinvoltă, „veselă", seamănă cu o secvență de neuitat dintr-un film al lui Jancso), întîl-

Scanned with OKEN Scanner

nirile memorabile (cu Arghezi și mai ales cu Sadoveanu, evocat într-o formidabilă scenă aproape fantastică, un Sadoveanu paralizat și muribund văzut în casa lui de la Vovidenie într-o zi de vară cînd se pornise o ploaie torențială însoțită de mari descărcări electrice — cadavru statuar reanimat la anumite intervale „de sus", „din ceruri" de șocul vizual și auditiv al fulgerelor și trăsnetelor dezlănțuite timp de două ore), revelațiile „reportericești" senzaționale (despre Eminescu la Văratec, unde ce credeți că marele poet făcea ? Gimnastică, mînuind chiar „două haltere mici", ipostază necanonică transmisă scriitorului pe un ton de o neutralitate înfricoșătoare de o călugăriță aproape centenară), rescrierile, repovestirile după texte clasice („Vremuri de bejenie", „Un episod din anul 1848" de Alecsandri, *Conul Leonida față cu reacțiunea* ș.a.), alcătuind admirabile bucăți de proză *originală* în care George Bălăiță dezvoltă, adaugă, merge mai departe — „reconstituind" de exemplu, după cunoscuta teorie a conului Leonida, moartea coanei Efimița, opiniile despre autori și opere, reflecțiile cu privire la literatură și artă, mărturisirile de atelier acoperă alte zeci și zeci de pagini.

Ai sentimentul, citind această carte, că scriitorul atinge „toate" obiectele, ființele, aspectele, problemele. Descrie (după o vizită la casa lui Tolstoi din Moscova) enorma sobă rusească, un adevărat furnal al intimității, producător de indestructibilă atmosferă patriarhală, frezia și teiul, albina și elefantul ; evocă zăpada „care într-o singură noapte poate schimba fața lumii fără să se tragă un foc de pușcă", „viscolul hormonal" de primăvară, „acel sîmbure de lumină fără de care lumea demult s-ar fi destrămat ca o eșarfă putredă", frumusețea maiestuoasă a femeilor : „Orice omagiu dedicat lor ar trebui să ni se pară prea puțin. Orice le-am reproșa am merita să se întoarcă împotriva noastră", farmecul copiilor, enigma gîndirii lor netulburat paradoxale : „O fetiță numai zulufi și gropițe, funde și volănașe, întrebată ce este o rață, răspunde cu o seninătate absolută, cu un ton imposibil de contrazis : O rață este o gîscă... Perfect ! Iată imaginea paradoxală a «lumii» copilului", omagiază celebrițățile : de la Ionel Perlea la Li Mingquiang (sper că

Scanned with OKEN Scanner

am transcris corect numele marelui pianist), de la Nadia Comăneci la atletul Milon din Crotona (cu poemul pe care acesta din urmă i-l inspiră autorului încheindu-se cartea), dar nu-i uită nici pe anonimi, de la oamenii „în halate albe" la șoferii de taxi : discută despre părinți și copii, despre tinerețe (relevîndu-i însă acesteia nu numai podoabele și harurile ci, cu o remarcabilă luciditate, și obtuzitatea, cecitatea : „Tinerețea — spune memorabil George Bălăiță — mă ajuta să *nu* (s.n.) înțeleg multe"), despre omul mărunt (la un mod oarecum dostoievskian : „nu subestimați omul mărunt nimerit într-o situație limită"), despre anul 2000, despre folosul nebănuit și rostul tainic al timpului „risipit" : „Cîteodată privesc în urma mea și timpul risipit de mine cu atîta ușurință mă întunecă de furie și desperare. Dar, ca și în noaptea asta, deschid o carte și dau cu ochii de o poveste citită mai de mult, o recitesc și găsesc în ea lucruri atît de noi și neașteptate și cutremurătoare, încît o mare liniște mă cuprinde și nu spun că povestea ascundea în ea dintotdeauna *lucrurile* descoperite acum de mine. Eu spun : ciudat, dar puterea mea de înțelegere a crescut neașteptat de mult din risipa asta de timp, nici nu știu cum, așa, poate ca o ciupercă în întuneric și umezeală ?", despre moarte (experiența din camera de hotel — pp. 101—102, decesul subit al unui prieten apropiat — pp. 46—49) și despre prietenie etc. Despre prietenie în general, ca și despre prietenia față de un artist sau dintre artiști (ce subiect actual), George Bălăiță scrie lucruri extraordinare : „Tot la televizor, am ascultat-o pe Schwartzkopf (...). O acompania la pian un bătrînel scund, gras, o față de mops blînd. Cîntă împreună, mai bine zis el este în preajma ei, de vreo treizeci, patruzeci de ani, nu știu. Nici numele lui nu l-am reținut fiindcă, da, el este mereu în umbră și nu-l ținem minte decît pe cel din primul loc. Fără îndoială, bătrînul este un bun, un strălucit pianist. Dar este, acolo, în umbră. Ce am văzut însă la el ? Fața lui era caldă și prietenoasă și plină de iubire. Nu era servitorul, nu era cabotinul îndopat cu complexe de inferioritate, disprețuitor și plin de invidie, nu era ratatul cinic care ar fi putut la fel de bine să cînte într-o cîrciumă, la fel de absent ca și lîngă o mare ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistă. El era prietenul devotat care răspundea unei prietenii devotate. Era al doilea, dar iată, *întrecerea* dispăruse. Poate în tinerețe a fost și el un mare ambițios. Cum a ajuns aici ? Nu știu. I-am văzut fața însă în timp ce mîinile lui erau umbra Elizabethei Schwartzkopf. Nu mi s-a părut deloc că este vorba de un om care a pierdut. Nu semăna deloc cu fețele instrumentiștilor din nu știu care cunoscută orchestră. Am văzut destui, bătrîni sau tineri, chipuri boeme sau aspre, mulți, mulți dintre ei neputînd să ascundă adînca nemulțumire, tristețea, disperarea atunci cînd solistul primește aplauze. Le-am văzut de aproape, da, spuneau liniile obrazului, și eu aș fi putut face asta. Dar bătrînul pianist lîngă strălucitoarea bătrînă Schwartzkopf era altceva. Iată un alt tip al relației umane *unu-doi* !".

În „două zile" sau în „o mie și una de nopți" (sau mai multe) obsesia lui George Bălăiță rămîne *lumea* : lumea cărților, a artelor, dar și a oamenilor, a realităților, a istoriei aici, în volumul de publicistică ; lumea oamenilor, a realităților, a istoriei dar și a cărților, a artelor în romanul din 1975. Din natura mereu constrîngătoare a acestei obsesii fundamentale rezultă aspectul neobișnuit de omogen al literaturii scriitorului (care pare în întregime prezent în oricare parte a operei sale : nuvele, romane, publicistică). Aspectul, în ce mă privește, mi-a fost confirmat de o impresie de lectură comună, primită atît din partea romanului din 1975, cît și din partea volumului de publicistică : o impresie de ceva familiar, apropiat. Nelipsit de ciudățenii și cruzimi, spațiul romanului *Lumea în două zile* mi s-a părut (sentiment rareori încercat de cititorul de proză contemporană) primitor, securizant, aproape intim. Găsesc în *Nopțile unui provincial,* pe de altă parte, un procent ridicat de simțăminte, idei, păreri, atitudini identice sau apropiate. Dincolo de lucrurile ce ne deosebesc, simt în George Bălăiță (și sper să nu mă înșel) un spirit înrudit. Aproape de o vîrstă, am citit, se poate spune, aceleași cărți, am văzut aceleași filme ; am trăit în aceeași lume, în aceiași ani. Din acest punct de vedere o coincidență pe care îmi permit s-o relatez acum mi se pare a nu fi cu totul lipsită de semnificație. Am văzut de două ori, la fosta

Scanned with OKEN Scanner

Cinematecă (actualmente cinematograful „Union"), marele film japonez *Povestirile lunii palide după ploaie*. Între prima și a doua vizionare au trecut, cred, vreo cinci, șase ani. De fiecare dată m-am întîlnit cu George Bălăiță, din pură întîmplare, firește.

N-aș vrea să se înțeleagă din cele de mai sus că parcurgînd volumul *Nopțile unui provincial* n-am încercat niciodată sentimentul dezacordului. Nu cred de pildă că „în literatură nu există titani absoluți precum Bach și Mozart în muzică". Afirmație contrazisă de altfel chiar în paginile acestei cărți de admirația cvasireligioasă pe care George Bălăiță o consacră lui Călinescu („...magistrul, care din punctul meu de vedere nu are «defecte»...") sau lui Sadoveanu („Credeți-mă, bătrînul Sadoveanu a știut TOT"). În ce mă privește, deși consider că și în literatură există „titani absoluți", nu sînt de părere că admirația extatică este recomandabilă în relația cu scriitorii, fie și cu marii scriitori. Am regretat, apoi, o absență : aceea a lui Marin Preda, atît de important pentru noi toți, nefigurînd însă printre numele de scriitori și artiști comentați, neamintit nici chiar atunci cînd pomenirea lui părea inevitabilă, în finalul textului dedicat lui Miron Costin, ucis la „58 de ani, peste mai bine de trei secole — adaugă George Bălăiță — Rebreanu a murit și el în prag de 60", text scris — precizează autorul într-o notă — în „Mai 1983, cînd se împlinesc 350 de ani de la nașterea lui Miron Costin". În mai 1983 se împlineau însă și trei ani de la moartea lui Marin Preda, dispărut și el „în prag de 60", la nici 58 de ani.

În general însă, după cum spuneam, de-a lungul lecturii volumului predomină consensul, aprobarea bucuroasă a multora dintre ideile și opiniile scriitorului. Cum să nu fiu de acord cu George Bălăiță cînd apără arta de pe pozițiile înțelegerii specificului ei : „Cel care, privind *Guernica*, ar zice bunăoară : nu înțeleg nimic, nu ne prea interesează. Să facă bine și să înțeleagă ! Un roman, o pînză, un concert pot avea un caracter politic real, își fac, deci, ca atare datoria numai atunci cînd își respectă propria condiție de existență" sau cînd își exprimă într-un chip atît de fericit încrederea în pu-

Scanned with OKEN Scanner

terea miraculos vindecătoare, de înseninare și de îmbărbătare pe care o emană literatura : „...ce nu e în dificultate la începutul anului 1982 pe glob și în casele noastre ? Întind însă mîna și iau o carte din raft. *Totul re-devine suportabil*“ (s.n.).

Cu *Nopțile unui provincial*, prozatorul George Bălăiță reușește performanța deloc ușoară de a se menține — în „pauza“ dintre două romane — la nivelul cel mai ridicat al literaturii sale.

Scanned with OKEN Scanner

La aproximativ un an de la apariția volumului *Scriitori români de azi, III* se poate constata * că el a avut în presă un ecou pe măsură. A fost, în general, apreciat și elogiat, a stîrnit nu puțină admirație, dar și, în același timp, nemulțumiri și — de ce să n-o spunem ? — invidii. Cine, dintre critici, n-ar fi vrut să scrie o asemenea carte ? Și cine, dintre scriitori, poate deschide, senin, o istorie a literaturii din care el lipsește ? Nemulțumiri și invidii la urma urmei firești. De neacceptat sînt nu atît ele, cît modul deviat, ipocrit în care, adesea, se manifestă. Nu mă refer, bineînțeles, la obiecțiile și întîmpinările pe care o lucrare de acest tip și asemenea dimensiune le poate, în mod normal, suscita. În momentul de față, zeci de critici își au ațintite privirile, mai mult sau mai puțin pătrunzătoare, asupra aceluiași fenomen : literatura română contemporană. (Față de a noastră, atenția lui Eugen Simion e „doar" mai rodnică, mai fructuoasă.) Cu toții, ca să zic așa, ne pricepem, mai mult sau mai puțin, în acest domeniu, în care fiecare din noi e, într-o măsură mai mică sau mai mare, competent, poate avea — și chiar are — păreri, părerile *sale*. Or, părerile, în general vorbind, nu coincid întotdeauna. Nici un critic contemporan nu va putea, de aceea, *primi fără nici o rezervă* selecția de „scriitori români de azi" sau imaginea despre ei pe care o dă Eugen Simion. Dar nu la dreptul de a pune pe cineva sau ceva în discuție voiam să mă refer. Ci la contestarea

* articol scris în primăvara lui 1985.

Scanned with OKEN Scanner

în mod evident neprincipială, rău-voitoare. Căci despre *Scriitori români de azi, III* s-a scris nu numai cu colegială, onestă prețuire și admirație ; ci și cu „colegială“ iritare.

Lăsînd însă deoparte asemenea comentarii, care nu au nimic de-a face cu o discuție serioasă, loială, să remarcăm că *Scriitori români de azi* stabilește un șir de performanțe. Prima, și cea mai ușor de observat, se referă la dimensiunile, la proporțiile lucrării. Nu mai poate fi vorba aici, cum s-a spus, doar de o biată *hărnicie*, de o biată *rîvnă* ; ci, mai ales, de o mare ambiție salutară, de un mare și admirabil orgoliu ; de o extraordinară disciplină a muncii ; nu numai de o uimitoare capacitate de efort, ci și de o uimitoare eficacitate ; de o viteză a scrisului ireproșabil. Îndrăznesc să spun, fără falsă modestie, că nici eu nu sînt chiar un leneș (*Dicționarul personajelor lui Dostoievski* stă mărturie). Și totuși, ceea ce face Eugen Simion mi se pare o „nebunie“ și mai mare decît a mea. Eu am scris și scriu despre personaje, oricît de numeroase și de complicate, ale unei opere *încheiate*. El a scris și scrie (de vreo zece ani) despre noi toți, despre scriitorii români de azi, aflați, cei mai mulți, în plină activitate, mari, diabolici producători de cărți. Un singur poet — criticul însuși a citat acest caz mai degrabă ilustrativ decît excepțional — a scos 70—80 de volume. Trebuie să ni-l închipuim pe Eugen Simion citind, ziua, necontenit, iar noaptea visînd numai cărți. Oricum, zidul literaturii contemporane se înalță neîncetat, an după an, și e nevoie de mult talent și de multă tărie, aș zice de nervi de oțel, de abnegație, de spirit de sacrificiu pentru a nu te lăsa copleșit și înghițit de el. Lupta criticului cu zidul de cărți constituie un riscant și în același timp temerar și superb pariu. Această performanță critică aproape sportivă implică primejdia blocării atenției asupra performanței ca atare. Cărțile de valoare voluminoase prezintă pentru autorii lor dezavantajul de a canaliza admirația în primul rînd în direcția cantității de muncă pe care scrierea lor o presupune. „Ce-a mai trudit omul ăsta“, parcă auzi spunîndu-se într-un asemenea prilej. Desigur, orice laudă e bună, dar autorul, probabil, ar dori să primească și

Scanned with OKEN Scanner

altele, în cazul în care le merită. Mă grăbesc de aceea să atrag atenția asupra unei alte performanțe realizate de Eugen Simion în *Scriitori români de ani*, o performanță de cu totul altă natură în comparație cu precedenta. Anume, performanța de a fi drept în aproape toate textele sale față de autorii despre care scrie. Vreau să spun, de a *rămîne* drept în judecarea valorii de ansamblu a unui scriitor chiar și atunci cînd nu se sfiește să-l discute fără menajamente. E o performanță specifică în mod deosebit criticului, o însușire aproape miraculoasă a artei lui de a comenta. Eugen Simion a găsit un ton, o atitudine care-i permite să fie în același timp exigent și cordial, cît se poate de sincer și plin de bunăvoință. *Ținuta demersului său* critic impune în așa măsură încît el poate să se arate fără teamă nu numai franc, ci și ironic, și nu numai ironic, ci și aproape dur, neîncetînd totodată să pară — și să fie — drept, nepărtinitor, obiectiv. E posibil ca în alegerea unui autor sau a altuia, în selecția pe care o face, Eugen Simion să nu fie întotdeauna imparțial. Pentru partea consacrată prozei, de pildă (secțiunea *Romancieri și nuveliști, Scriitori români de azi, III* pp. 415—550) lista cuprinde un scriitor care, după opinia mea, nu e încă un prozator (prețuitul eseist Octavian Paler) și un altul care nu mai e un prozator activ (Ion Băiețu, dramaturg notoriu, al cărui talent trebuie apreciat cum se cuvine) *. Înaintea lor, cred, ar fi meritat să fie discutați prozatori adevărați, de meserie și, ca să zic așa, de continuitate, precum Gabriela Adameșteanu, Maria Luiza Cristescu, Dana Dumitriu sau Mircea Nedelciu. Nici lista „criticilor și eseiștilor" nu mi se pare fără cusur, mai ales că (vezi ceea ce spuneam mai sus despre imposibila seninătate a lecturii unei asemenea cărți) nu mă aflu în ea. Însă în textul critic pe care îl consacră unui autor sau altuia (indiferent cît de justă a fost selecționarea lui), Eugen Simion este, știe să fie *imparțial*. Într-atît încît poate să-și permită, din cînd în cînd, să pară că nu este. În capitolele dedicate lui Florin Mugur sau lui Dan Laurențiu, doi poeți remarcabili în cadrul literaturii române

* Între timp ambii au publicat cîte un roman !

Scanned with OKEN Scanner

contemporane, ironia prelungită, nereținută riscă, s-ar părea, să dezechilibreze (mai ales în cazul celui dintîi) discursul critic : „Tema esențială a poemelor lui Mugur derivă, repet, dintr-o exacerbată conștiință a fragilității. Totul *tremură* în versurile lui, chiar și Dumnezeu : «pe mal Dumnezeu tremură de frig»“ ; „Ființa tremură și universul se cutremură, cam asta ar fi, în rezumat, obsesia de acum a poetului care, la 20 de ani, chiuia whitmanian în fața munților...“ ; „Dan Laurențiu este un poet al extincției și, dintre autorii de azi, este probabil poetul cu cei mai mulți îngeri“ ; „Uneori creatorul se identifică (...) cu îngerul său, de cele mai multe ori îngerul are însă o identitate aparte. Iarna îngerii zboară la *joasă înălțime* și ocrotesc pe îndrăgostiți de indiscreția trecătorilor, într-o zi rea un înger negru taie calea poetului și-i șoptește aceste vorbe : « purificare / prin rău / mîntuire prin păcat», altă dată îngerul umblă singur pe străzi, iar poetul «cu o doamnă cernită» ; într-un amurg de primăvară poetul se plimbă cu îngerul de mînă și, din nou, luînd chipul poetului, îngerul plînge pe umărul unei femei sau rătăcește, întristat, într-un oraș care și-a pierdut splendoarea pentru că și-a pierdut iubirea... Și atîtea alte situații. Îngerul lui Dan Laurențiu, în orice caz, nu șomează.“ Și totuși, discursul critic nu se lasă dezechilibrat, absorbind și asimilînd pînă la urmă ironia pe care o secretă ; judecata globală e net favorabilă, dreaptă, imperturbabilă. Această „știință“ a sa Eugen Simion o pune cel mai bine în valoare atunci cînd scrie despre autorii ce au ilustrat (unii din ei cu multă sîrguință !) literatura convențională și critica dogmatică a anilor '50. Exemplare sînt din acest punct de vedere articolele despre Maria Banuș sau Ov. S. Crohmălniceanu, în care sinceritatea cea mai deplină nu știrbește nimic din stima și prețuirea pe care criticul le nutrește față de aceste două personalități ale culturii noastre contemporane. În această problemă, Eugen Simion adoptă singura atitudine justă. El nici nu ignoră regretabilele concesii și erori făcute în acei ani (cum ar vrea unii, «toleranții», mai mult sau mai puțin interesați), nici nu le transformă în capete de veșnică acuzare (cum ar dori alții, justițiari suspecți, setoși de răzbu-

Scanned with OKEN Scanner

nare). Eugen Simion nu uită și înțelege că omul — vorba cronicarului — e sub vremi dar totodată știe că în ultimă instanță omul e responsabil pentru faptele sale deoarece el este — trebuie să fie — o ființă liberă. Francheța imputării și francheța elogiului asigură criticii lui Eugen Simion un nivel de înaltă nepărtinire. În *Scriitori români de azi, III* critica literară este așa cum ar trebui să fie întotdeauna : *dreaptă*, senină, imparțială.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTOARCERI

Titlul noii cărți de versuri a lui Ion Horea pare s-o orienteze către o unică temă, cu atît mai mult cu cît construcția metaforică care îl constituie o survolează de la un capăt la altul : ivindu-se chiar în prima pagină de text, și însoțindu-l, *podul de vamă* „ține" pînă la p. 104 a unui volum de (socotind și sumarul) 115 pagini. Și totuși nu e așa. Ce-i drept, tema trecerii, a trecerii vieții și a trecerii dincolo de viață, a împuținării zilelor omului, a îmbătrînirii, a paraginii și a morții ocupă un loc important în carte. Nu întîmplător *luntrea* și *drumul* sînt atît de des invocate în ea. Iar coasa nu e o simplă unealtă gospodărească (înfățișată splendid de poet la p. 44) ce nu putea lipsi în trecut din nici o casă românească, ci și cunoscutul simbol. Preocuparea, firească de la o vreme, față de inevitabila extincție individuală : „va fi, / ah, ce noapte va fi, / ce întuneric superb / ca o față de masă se va așterne, / și stele, / și stele vor licări / în cupele morții !" se asociază cu grija față de „moartea lumii", oricînd posibilă astăzi, și împotriva primejdiei căreia Ion Horea previne prin insistente sugestii apocaliptice : „sună moartea lumii pe pămînt / clopotele ei de-ntunecime".

Umbra *podului de vamă* nu acoperă însă întreaga suprafață a cărții, diversificată tematic, nu numai bogată, ci și complexă. Volumul de față cuprinde poezii ce reprezintă și lirica de reflecție, uneori amară (e chiar „gustul" unei piese intitulată astfel), alteori masiv-tumultuoasă : „sisific, bolovanii de gînduri cad în mine !", exclamă, o dată ușor bombastic și el, poetul, atît de

Scanned with OKEN Scanner

discret de obicei, și lirica de viziune *(Viziune)*, și lirica stărilor sufletești *(Stare)*, și lirica de atitudine cetățenesc-planetară, demascînd „veacul bîntuit de crime", veacul „bolund" în care „lumea-i o sferă / pe-o catapultă" : „capăt de eră, / pană abruptă, lumea-i o sferă / pe-o catapultă", dar îndemnînd totodată să nu ne pierdem speranța (ca în acest *Indemn* memorabil) : „hai, peste ape / lasă-te-n voie, / uite,-i aproape / Arca lui Noe. // nu te mai teme, trece potopul / și-o să mai cheme / salca și plopul, // și-o să se-alinte / mierlă și țarcă, / toate sînt sfinte, / toate-s în Arcă. // semnu-i să piară / apa cumplită, / să ducem iară / oaie și vită // unde-i pășunea, / unde-i aratu, / după minunea / cu Araratu. // Nu te mai teme, / trece potopul, / și-o să mai cheme / salca și plopul !", și lirica de evocare a trecutului, de la geți la soldații români luptînd și murind în toamna lui 1944 pentru redobîndirea Ardealului, de evocare a istoriei noastre naționale cu evenimentele ei : „munții Iancului, auzi-i, / pîn-la Blaj coboară toți / cîți în cîmpuri cucuruzii / este oastea lor de moți" și cu monumentele ei, inclusiv cele literare, dovadă următoarea superbă *închinare* : „paginile sfintei Palii / cin-le vede, cin-le știe, / la Crăciun ori la Rusalii / luminînd prin Orăștie ? // dar citească-se-n altare / cînd la cruci se-adună ulii, / să se-audă-n depărtare / clopotele Albei-Iulii !", și lirica erotică, mai mult decît discretă, strecurată aproape printre rînduri, și lirica procesului de creație adesea torturant, nimicitor : „dar gîndul, de-aiurea / se-ntoarce și rîde / cum stau sub securea / cuvîntului-gîde. // mai rogu-l, mai ducu-l / o mie de leghe, / și sînger butucul / din noaptea de veghe", și lirica imnică : „clopotul Mitropoliei / se aude-n dangăt sfînt. / pace țării ! liber fie-i / glasul ei pe-acest pămînt ! // pînă-n inima cîmpiei, / peste rîuri luminînd, / clopotul Mitropoliei / se aude-n dangăt sfînt. / din Moldova o solie-i, / din Ardeal un crezămînt. / pace țării ! liber fie-i / glasul ei pe-acest pămînt !"... Pe sub *podul de vamă* trec, după cum se vede, multe ape lirice, rîuri de tonalități diferite. Spulberînd impresia de volum monocord pe care o poate sugera titlul, complexitatea rîvnită, reală a cărții se dovedește însă, la rîndul ei, pînă la un punct, și ea înșe-

Scanned with OKEN Scanner

lătoare, pe măsură ce iese la iveală obsesia fundamentală a poetului, un poet, cum îi place să spună, „robit iubirii de neam și altedății" : vechiul sat ardelean, al strămoșilor și al copilăriei sale mai ales. Pentru Ion Horea satul este adevărata sa Romă. Toate drumurile duc de aceea spre el. Oricît de departe ar rătăci cu gîndul, de oriunde, poetul se întoarce — poezia sa fiind prin definiție o continuă întoarcere în timp și spațiu — *acolo*, la locul știut. Chiar și din cosmos : „ce nemărginiri grozave țin mașinăria lumii, / ce răpiri prin spații oarbe, / în explozii, îmi mai spun, / *și mă-ntorc lîngă pămînturi unde cade floarea brumii / pe bucatele din care înțeleg un veac mai bun*" (s.n.). Ion Horea e un orășean căruia orașul îi fabrică întruna, ca unui copil adoptat, pentru a-l liniști, imagini ale primei iubiri, ale vetrei natale : „tramvaie se aruncă la cotituri și pier / ca într-o prăbușire de piatră și de fier, / sub stoluri resfirate de porumbei sătui, / și ca-ntr-o nălucire văd pîlcuri de gutui / și graurii din vale în zborul jucăuș / cum trec pe muchea coastei încolo, spre Căpuș..." În plin vacarm citadin autorul descoperă mica orchestră de zgomote cîmpenești, în mijlocul metropolei el reparticipă la o băiețească vînătoare de iepuri : „mașinile frînează la stopuri, și, țipînd, / parcă trezesc în mine și cheamă vrînd-nevrînd / schelăituri prin șteoane, la garduri de ogrăzi, / parcă eram o ceată în războiri și prăzi, / cu cîinii după iepuri, sălbăticiți cu ei, / printre gruiețe, iarna, ori sus pe Poderei..." Tirania satului care îl urmărește pînă și în marele oraș și provoacă *întoarcerile* : „*doream aceste-ntoarceri*", spune poetul. E limpede că, fără ele, el n-ar putea trăi, n-ar putea scrie. Poet sobru, reținut, Ion Horea nu dezgroapă drama dezrădăcinării, căreia îi iau locul „tot mai depărtate mîhniri de cărturar". Dar tocmai din aceste emoții deloc violente, transcrise cu o peniță fină, pe care știe din instinct să n-o apese, scoate poetul efectele sale cele mai puternice. Din acest punct de vedere, Ion Horea este inegalabil în poezia noastră contemporană. Evocarea satului românesc, ardelenesc (un contingent limitat de regionalisme își face datoria în plan stilistic) — suită de secvențe ușor cețoase înecate în stări de suflet transparente, „ușoare" — este

Scanned with OKEN Scanner

copleșitoare. E „tot" satul aici : casa, ograda, drumul, puntea, ocolul, vitele, uneltele de muncă, dealurile, hotarul, cimitirul („sîntirim"), moara, fierăria, bucatele și roadele, nucul „sub care nu ești singur și nu poți fi învins", părul, prunul, stogul, snopii, sălciile, graurii, cînepa, cumpăna, crucile, clopotele, colindele, bruma și „ploile verii"... Nu e satul în general, ci un sat anume, concret, cu geografia lui precisă și cu rîul lui tutelar, Mureșul : „acesta-i Continitul cu turmele și ciurda. / de pe Chicui se vede Ardealul pîn-la Turda, / și munții dimprejururi cum i-am văzut și eu, / de-o parte duce valea în jos către Dileu, / de alta, coasta Petii. Gruieștele-s mai jos. / din Hici se vede satul, cum te-ai lăsat prin Dos, / și-ncolo Dupădealul, Zăpodea, Pojorîta..." Mersul la tîrg sau adăpostul oferit peste noapte unor mocani devin puncte de referință pentru toată viața, prilejuri de popas sufletesc : „să mergi la tîrg ce mare minune / ce pregătire de cu seară / ca pentru o lungă procesiune / de oameni și de cară // pe drumul țării șapte comune / ca roii în stupul cu ceară / acum era timpul să se adune / la tîrgul de vară // dar despre astea cine mai spune / ce oameni din colb să apară / să se răzbune / pe lumea dulce amară" *(Tîrgul)* ; „eram încinși în pulberi de aur și de bură / după cules, cînd mustul, la locul lui, în șură, / îl căutam cu țeava de trestie-n butoi. / era o vreme bună-nainte de război / cînd au venit mocanii, atunci ori altădată, / și s-au oprit la poartă, știau că-i descuiată, / să mîie la sălașul din șopru, pe otavă, / tîrziu, mai după cină, cu lucrul de ispravă. / lîngă ulcica plină cu must adus din bute, / mai tulbur la vedere și la băut mai iute, / căzeau de somn, nici n-aveau puteri să se mai roage. / căruța era plină de scînduri și de doage / și sculele lăsate-ntre roți, lîngă ciubere. / Caii rodeau ovăzul din străiți în tăcere..." *(Popas)*. O iarnă ca pe timpuri zidește „țara" nu numai într-o cetate de gheață ci și „într-un gînd" : „vine iarna de la poluri, geruri vin ca proiectile, / cu troienele-adunate-n bărăgane și pe munți, / peste ape-ncremenite în orbire, nopți și zile, / alte vești nu ai de unde să mai afli și să-anunți. / holdele așteaptă-ascunse, vitele în abur moale, / focuri mari, neîntrerupte, cad în

Scanned with OKEN Scanner

asfințiri pe rînd, / și ce nori în prăbușire se rotesc peste ocoale, / și ce griji pe toată țara troienită într-un gînd !“ Tocmai certitudinea unității spirituale a satului, a țării (în ambele sensuri ale cuvîntului) motivează opțiunea poetului, care alege „pîrîul, lunca, balta“, care alege iubirea : „confrații tăi o iau pe serpentine. / tu singur, parcă-ai duce o rușine / și cauți rime într-un veac bolund. / mai lasă și tu vorbe desfrînate / să-mbete limbi de cîlți și creieri seci, / nu vezi cum lumea ține să-și arate / că doar pieirea mai durează-n veci ! // *dar mai rămîne cineva să-mi spună / dacă iubind, mai sînt pe-o cale bună !*“, încheie, cu o umilință ironică, poetul. Satul are capacitatea de a transfigura, pînă și moartea dobîndind în cadrul lui o extraordinară strălucire, o strălucire blîndă : „să mă aștepte satul la podul de la moară, / cu praporii-ntre sălcii aprinși ca o comoară / de-ar fi să mă slujească părintele Aurel, / cum știe el să cînte la morți, cum știe el, / cădelnița să steie în brîie mari de fum, / la poarta unde socrii mă vor primi în drum / apoi, la Podul Popii de-o fi să se mai spună / c-am fost și eu o umbră prin lumea rea ori bună, / și să mă ducă prieteni din lumea literară / în însoțiri solemne de plopi cu frunza rară !...“

Desigur, nu toate poeziile volumului au valoarea celor citate. Cîteva piese sînt discutabile, iar alte cîteva ar fi putut în mod cert să lipsească, precum *Credința* de la p. 73, slabă artisticește. Judecînd însă lucrurile în ansamblu, se poate afirma că *Podul de vamă*, apărută la exact 30 de ani de la debut, deși a 13-a carte a lui Ion Horea, este o carte norocoasă.

Scanned with OKEN Scanner

Între scriitorii aceleiași generații sau perioade există nu numai firești deosebiri de valoare ci și regretabile, chiar dacă la urma urmei firești și ele, deosebiri la nivelul succesului socio-literar. Sînt autori care parcă stau „ascunși", publică rar și nu se pricep (în vreme ce alții se pricep foarte bine) să atragă atenția asupra lor. Cînd scot însă și ei cîte o carte ni se întîmplă nu o dată să constatăm că ea poate concura liniștit cu cele ale confraților despre care vorbim, ca să zic așa, și în somn. Din această categorie, a parcimonioșilor și discreților, face în orice caz parte Nora Iuga — o izolată chiar printre colegii de generație, după cum singură mărturisește : „Nu-mi cunosc colegii de generație decît din cărțile lor. Abia acum citindu-i îmi dau seama cît de mult le aparțin. Aceeași lume ne-a învelit în membrana ei tulbure. Radu Petrescu, Mircea Ivănescu, Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa, Radu Căplescu... umbre plutind împreună cu mine în același lichid amniotic și nu ne-am văzut cu adevărat și nu ne-am atins. Mă simt vinovată față de ei..." *Piața cerului* e o surpriză numai prin formula ei de carte mixtă, cuprinzînd versuri amestecate cu proză ; unele rostite de o „*voce*", altele tipărite ca atare (am numărat 59 de poezii într-un volum de 140 de pagini) ; proza e la rîndul ei amestecată : pagini de jurnal intim, autobiografic sau de creație, fragmente de scrisori, citate, amintiri, vise, evocări, descrieri, stări, senzații, reflecții, fantezii, bucăți de amalgam suprarealist... *Piața cerului* („piața" cea mai vastă din cîte se pot imagina), volumul cu un titlu atît

Scanned with OKEN Scanner

de liber și deschis al Norei Iuga, este de fapt o nouă călătorie în jurul propriei camere ; camera este însă aici o bucătărie ; o bucătărie de bloc, prozaică desigur, plină de „oale și crătiți“ și din care „mătura și fărașul“ nu lipsesc : „Curăț orezul“, sau : „Mi-a dat supa în foc“, ne comunică poeta încinsă fără jenă cu șorțul gospodinei, și în același timp *vrăjită*, capabilă de cele mai neașteptate metamorfozări ; preschimbîndu-se rînd pe rînd în „salonaș monden“ sau „cafenea literară“ (printre obișnuiții cărora s-au numărat și poeții de mare talent, prematur dispăruți, Virgil Mazilescu și Marius Robescu — fixați de Nora Iuga în două stop-cadre tulburătoare), în cameră de tortură (din moment ce „Pe masa de bucătărie se spintecă, se toacă, se răzuiește, se strivește, se pisează, se jumulește, se jupoaie...“), muzeu : „Uneori în bucătărie se păstrează relicvele unor civilizații mai vechi : un primus, un fier de călcat cu cărbuni, care se închide la vîrf cu un cap de cocoș, o piuliță de aramă, un grătar de sîrmă, un vătrai“, cabinet de lucru : „Nimic mai grotesc decît o mașină de scris pe masa de bucătărie, printre coji de ouă și de cartofi, cuțite și strecurătoare, poate doar femeia cu șorțul pătat, care încearcă să-și depășească condiția filozofînd stîngaci și penibil“, punct de observare (a întîmplărilor din fața blocului, de pildă), pavilion de reculegere, visare, rememorare — „un sanctuar bîntuit de umbre“. Cenușăreasa spațiului domestic, bucătăria devine aici o interesantă eroină. Mai multe lumi își dau întîlnire în perimetrul ei modest, în care existența poetei se desfășoară în regimul trăirilor suprapuse. O picătură de apă căzută pe plita încinsă ia proporțiile unui cosmos încăpător (p. 32). Cotidianul brutal se învecinează cu reveria, realismul cu suprarealismul. „Așteptînd să fiarbă fasolea“ poeta deschide o carte despre Dostoievski și ațipind (din cauza cărții ?) „pentru cîteva clipe“ are „primul vis cu Dostoievski“, urmat în volum de alte două, „confuzii“ abile de scene romanești și experiență sufletească personală. Dostoievskiană este și amintirea dureroasă — „memoria are un ghimpe în gură“, spune, nu întîmplător, Nora Iuga — despre o

Scanned with OKEN Scanner

fetiță din clasa întîi primară batjocorită și umilită de o colegă cu părinți influenți în complicitate cu o învățătoare coruptă — victimă neajutorată ajunsă la discreția puterii *absolute* a celorlalți, care își arogă pînă și dreptul de a o acuza pentru ceea ce ar gîndi ea, chipurile, *în gînd* : „Într-o zi Liliana, o fetiță cu zulufi blonzi, pe care o aducea și o lua ordonanța de la școală, a sărit ca arsă în ora de aritmetică și i s-a plîns învățătoarei : — Doamnă, vă rog, Picioare rășchitoare mă înjură în gînd. — Așa ? Ei las c-o fac eu să-i treacă pofta să mai înjure (...) Tremura de parcă ar fi dat foc școlii. Stătea acolo în ușă ca o sălbăticiune încolțită și nu știa încotro s-o apuce. Semăna cu vrăjitoarea în biserică — o secvență dintr-un film cu Marina Vlady, pe care l-am văzut mult mai tîrziu, prin anii șaizeci.“ Printre vise se strecoară un coșmar : „cîteodată în somn simt / cum s-a răcit apa în pîntecul mamei / dincolo de această amintire / totul e interzis“, după o dezordine casnică banală se evocă, în cadrul aceluiași spațiu, o anomalie bizară : „sînt locuri în care aerul unei case începe să vibreze și spațiul dintre tine și o fereastră anume devine dens aproape solid trădînd o prezență neașteptată“ ; înainte sau după aceasta, sosirea primăverii, întîlnirea cu Miron Radu Paraschivescu, severele profesoare de la Ursulinenkloster, o senzație : „parcă ar umbla cineva prin ceață cu o lanternă verde“, o stare : „Am încuiat ușa, am tras storurile, m-am întins pe pat ascultînd sunetul imperceptibil, aproape grațios al tacîmurilor cu care locatarii de la catul de sus își însoțesc cina. Panglici argintii, lenește îmi înfășoară picioarele, brațele, gura, pleoapele. Îmi amintesc din ce în ce mai șters o poză dintr-o carte primită ca premiu în clasele primare. Gulliver“, o viziune : „Uneori noaptea mi se deschidea ușa de la balcon și în pervazul ei apărea un leu uriaș de culoarea bostanului ; eu aruncam cu perne în el, dar nu se clintea și mă privea trist cu o nesfîrșită duioșie care-mi amintea de agonia tatei sau de ochii iubitului, cînd trebuia să revenim printre oameni“ ; autoarea își povestește „scene de iubire“ : „îmi povestesc scene de

Scanned with OKEN Scanner

iubire / cos o dantelă ruptă / toate corpurile au un fel de frivolitate // îmi povestesc scene de iubire / semăn cu o sepie într-un acvariu“ și se întreabă „de ce nu a fost ales copacul în locul omului“ : „uneori mă întreb de ce nu a fost ales copacul în locul omului. el care nu poate vorbi, el care nu poate umbla, el a cărui moarte n-o afli decît mult mai tîrziu pentru că materia lui este mai demnă și mai misterioasă. iubirea lui nu se mărturisește decît prin strălucirea sevelor care-l cutreieră și-i atîta statornicie și atîta răbdător păstrată lumină în țesutul lui bărbătesc, un copac e o lume mai ascunsă ca lumea, o lume închisă și de-aceea mai cinstită.“ Totul se leagă în cartea în aparență atît de liber construită a Norei Iuga : arta culinară și arta, suferința „infimă“ și suferința universală. Operația de cruzime gastronomică a azvîrlirii racilor în apa clocotită naște un spectacol vizual extraordinar, și apoi gînduri ce merg din ce în ce mai departe : „Carapacea maschează perfect violența reacției la durere — spasmul —, dar perfidia cu care moartea se drapează într-un roșu senzual și luminos, țîșnind parcă din porii umflați, mă umple de oroare. Strălucirea mărturisește viața (...). Dar roșul torid și voluptuos al racilor fierți, cînd îi pun aburinzi pe farfurie, de ce nu-mi stîrnesc nici o clipă iluzia că sub armura lor de culoarea portocalei s-ar putea ascunde bucuria și de unde atunci această indiferență față de sensibilitatea vietăților mărunte la durere ? Erorile naturii, vicleniile ei ? sau poate că totuși există un extaz al suferinței și o superbie în durerea ultimă pe care materia în inconștiența ei o trădează (...) Uneori am impresia că luxuriança imaginilor în care îmi îmbrac textul seamănă cu acea culoare a racilor fierți, în spatele căreia se ascunde o dramă derizorie. Dar există oare vreo diferență între ceea ce au simțit nervii lui Agamemnon în baie și nervii racului în timp ce fierbea ?“ De un prozaism ferm, de o cruzime tăioasă, poezia Norei Iuga este în același timp de o rară îndrăzneală a inspirației. Autoarea însăși e o Cenușăreasă ce reușește — explozia

Scanned with OKEN Scanner

spațiului închis e în acest volum deosebit de spectaculoasă — să evadeze adesea din bucătărioara în care gătește și scrie în „piața cerului“, o piață a sufletelor de poeți desigur, acolo unde au loc marile baluri ale fanteziei. *Piața cerului* este o carte profundă, sinceră, curajoasă : „cine are curajul să-și pună lacrima / sub microscop“, întreabă poeta care tocmai asta face în volumul ei de autoanaliză și spovedanie — răscolitor în toate sensurile.

Scanned with OKEN Scanner

O DIMINEAȚĂ DE O SUTĂ DE ANI

Titlul masivului roman semnat de Gabriela Adameșteanu, *Dimineața pierdută*, o dezvăluie pe scriitoare mai mult decît cele 452 de pagini, format mărit, ale volumului. E o certă ironie în această mîhnită constatare a unui sentiment de irosire, de pagubă, în această apreciere negativă cu privire la un anumit interval de timp cheltuit fără rost : o ironie prin care autorul foarte ascuns, aproape imperceptibil, al unei ample narațiuni scrise din perspectiva mai multor personaje se semnalează — pentru prima și ultima dată — chiar la suprafața textului. O dimineață (de fapt o zi, căci ultima oră indicată în roman e șase seara — p. 430) pierdută ? Pentru cine ? În întregime nici măcar pentru cele două eroine ale cărții de la care emană nemulțumirea exprimată în titlu. Pentru că, pe de o parte, madam Delcă (Vica), dacă trebuie într-adevăr să aștepte pînă la lăsarea întunericului cei 50 de lei pentru care venise în vizită (sumă reprezentînd ceva intermediar între pomana bisericească și o minusculă pensie viageră), îi obține în cele din urmă (nu bătuse drumul degeaba), alegîndu-se pe deasupra și cu alte satisfacții : află noutăți, mănîncă bine (la altul, economisind acasă o masă), trăncănește în voie. Pentru că, pe de altă parte, madam Scarlat (Ivona), la care Vica venise în vizită, deși împiedicată să iasă în oraș, așa cum intenționase, de sosirea bătrînei croitorese a familiei, și deși, obligată să rămînă în casă, își va trece timpul într-o încordată așteptare a soțului ei, Niki, un veșnic (și deloc inocent) întîrziat, pentru a merge împreună, seara la ora șapte, la o cununie reli-

Scanned with OKEN Scanner

gioasă, se împacă totuși treptat cu situația încercînd, pe lîngă primele momente, firești, de enervare și neatenție, și (mai tîrziu) unele momente de simpatie și înțelegere față de biata ei vizitatoare ce i-a stricat ziua, vorbește (și ea) mult, își amintește, se confesează (avînd totodată și bucuria de a primi — între patru și cinci — o scrisoare de la băiatul ei din America). Lunga dimineață-zi (o zi de sîmbătă) dintr-un „început de primăvară" încă foarte hibernal din anii 197... (primul prezent al acțiunii, cap. I—XI inclusiv, pp. 5—435 poate fi fixat între 1974 și 4 martie 1977, cap. XII, ultimul al cărții, referindu-se la marele cutremur ca la un eveniment întîmplat) se cască la un moment dat (pe la amiază — „o lumină de amiază" fiind înregistrată la p. 69, la sfîrșitul cap. IV) pentru a înghiți o uriașă retrospectivă (cap. VI—IX inclusiv, pp. 118—332) compusă de fapt din mai multe și care ne „așază" confortabil, pentru mult timp, într-o după-amiază situată calendaristic *după* izbucnirea primului război mondial dar *înaintea* morții regelui Carol I (28 sept./10 oct. 1914), mai exact în ziua în care profesorul Mironescu, tatăl Ivonei, anunță cu un glas solemn oaspeților săi vestea decesului. Ampla retrospectivă compactă acoperă un interval de doi ani, de la, să zicem, 10 octombrie 1914 la 23 septembrie 1916, ultima dată ce apare în *Jurnalul profesorului Mironescu*, ținut cu începere de la 22 august 1916 (o săptămînă după intrarea României în război) și constituind capitolul IX al romanului (p. 284—332).

Din această retrospectivă continuă de peste 200 de pagini despre perioada neutralității și a începutului războiului (pentru noi) se desprind alte retrospective ce-și înfig și mai adînc rădăcinile în trecut, pînă în prima perioadă antebelică, la nivelul 1900 și chiar sub el (căsătoria profesorului Mironescu cu Sofia, moartea părinților acesteia într-un accident feroviar, studenția tînărului Mironescu...). Pe de altă parte, întinsa platformă a prezentului e plină de găuri, de zeci și zeci de fîntîni retrospective de mai mică sau mai mare adîncime. În drum spre casa Ivonei după cei 50 de lei, Vica se gîndește la tot felul de lucruri, are amintiri mai vechi sau mai noi (moartea fratelui Ilie, petrecută cu doi ani în

Scanned with OKEN Scanner

urmă față de prezentul acțiunii, moartea mamei în timpul primului război mondial, copilăria nefericită a mamei dată de suflet de grand-mama, „grecoaica", „aia de se ținea de cucoană", „țipiligu", marile dolii apucate de Vica).

Al doilea prezent — scurt — al narațiunii (cap. XII, 1, pp. 436—444) cade *după* cutremurul din 1977, într-un sfîrșit de primăvară, probabil cîțiva ani mai tîrziu socotind de la acea „dimineață pierdută" ce formează prezentul principal, de lungă durată ca să spunem astfel, al romanului. Există și un al treilea prezent, de asemenea scurt (cap. XII, 2, pp. 445—452), fixat la opt luni după decesul lui Delcă, soțul Vicăi, survenit probabil cu puțin înaintea prezentului 2. Romanul Gabrielei Adamesteanu „ajunge" așadar pînă prin 1980. Casa profesorului Mironescu, principalul imobil al romanului, în care în prezentul acțiunii are loc lunga discuție dintre Ivona (fiica profesorului) și Vica, fusese construită în 1879. Cartea Gabrielei Adamesteanu se referă deci la întîmplări și evenimente petrecute de-a lungul unui secol. E prin urmare (și) un roman istoric, de mare anvergură, foarte ambițios, cuprinzînd nu mai puțin de o sută de ani de istorie românească. Mai toate evenimentele și problemele acestei epoci sînt de găsit în romanul Gabrielei Adamesteanu : răscoalele țărănești din anul 1907, războiul balcanic din 1913, primul război mondial, dramaticii ani ai neutralității, avîntul intrării noastre în război și amărăciunea retragerii, tragedia refugiului și a ocupației germane, ineditele bombardamente, perioada interbelică, mișcarea legionară, regimul Antonescu, Dictatul de la Viena, al doilea război mondial, lagărele de concentrare, Stalingradul, 23 August 1944, războiul antihitlerist, anii '50, perioada reabilitării celor pe nedrept pedepsiți (Sofia Ioaniu, fostă Mironescu, va primi pensie de pe urma celui de-al doilea soț al ei, generalul Ioaniu, mort în detenție)... Evident, istoria este evocată și interpretată în romanul de care ne ocupăm nu direct, ca într-un manual de specialitate, ci prin personajele care îl populează, prin *conștiințe* și *mentalități*. Sentimentul istoriei e foarte puternic aici pentru că ea nu e ilustrată

Scanned with OKEN Scanner

de niște biete fantoșe, ci e trăită, reflectată și judecată de eroi și eroine ce ne par oameni vii, mișcîndu-se și gîndind independent de voința creatorului lor. Opiniile politice, sociale, culturale sau cu privire la caracterul nostru național ce pot fi întîlnite cu zecile în paginile acestui roman de o înaltă ținută intelectuală aparțin sută la sută personajelor, fiind într-o concordanță uimitoare cu felul lor de a fi și de a gîndi. Autoarea, atotputernică și anonimă, nu profită de această bogată emisie de opinii pentru a și le strecura pe ale ei, cum se întîmplă adesea în alte cărți. Bahtin ar fi aprobat probabil romanul Gabrielei Adamesteanu, pentru ceea ce datorează el stilului polifonic. Puncte de vedere de relativ egală îndreptățire se compară și se confruntă în permanență în acest roman compus parcă în întregime din sfere de conștiință. În ce-l privește pe autor, el refuză să apară pur și simplu : se mulțumește să privească, la fel de curios, cînd de la o fereastră, cînd de la alta ; iar impresionantul edificiu al romanului are multe „ferestre" : tot atîtea cîte mentalități, puncte de vedere, biografii, conștiințe. O dimineață „pierdută" dar un veac cîștigat, se poate spune în legătură cu romanul Gabrielei Adamesteanu și cu titlul acestui roman. O dimineață lungă, de o sută de ani.

Romanul Gabrielei Adamesteanu transmite nu numai un puternic sentiment al istoriei, ci și un puternic, extraordinar sentiment al vieții, și mai ales al *trecerii* ei. Am văzut că există în el nu un singur prezent, ci trei : un prezent lung, format din două mari segmente (cap. I—V și X—XI) — „dimineața pierdută", și două scurte (cap. XII, 1, respectiv XII, 2). Din perspectiva ultimului prezent (vizita nepotului Gelu la Vica, internată în spital), primele două devin — și ele — trecut. Există de asemenea trei ample retrospective (alcătuind împreună gigantica retrospectivă din miezul romanului, cap. VI—IX) : prima (cap. VI) evocă după-amiaza zilei de 28 sept./10 oct. 1914 (cînd parvine vestea morții regelui Carol I), a doua (cap. VII și VIII) — imensa după-amiază a zilei de 14/27 august 1916, ajunul intrării României în război, a treia (cap. IX, *Jurnalul profesorului Mironescu*) — mai multe (nouă) zile din prima lună și ceva

Scanned with OKEN Scanner

de după declararea stării de beligeranță : 22 august, 23 august, 27 august, 7 septembrie, 11 septembrie, 12 septembrie, 15 septembrie, 18 septembrie și 23 septembrie. Avem deci în romanul Gabrielei Adameșteanu sau *trei* zile (dacă socotim numai zilele triplului prezent al acțiunii) sau *paisprezece* (dacă adăugăm acestora și cele 11 zile retrospective : cele două după-amieze plus cele nouă zile decupate din *Jurnal*). Pe lîngă cele trei ample retrospective, din narațiune se desfac la tot pasul altele (după cum am mai arătat). Prezentul în scări și nenumăratele retrospective (mici și mari) înzestrează romanul cu o „infinitate" de trepte pe care cititorul urcă și coboară mereu. Personajele se află cînd într-un plan temporal, cînd în altul. Îi vedem tineri și bătrîni, copii, adolescenți, adulți : morții învie și încep să trăiască în fața ochilor noștri o intensă viață iar despre cei vii aflăm că de fapt au murit. *Dimineață pierdută* e și un tulburător roman al vîrstelor, al trecerii timpului : „Și d-aia nu pot să m-apropiu de casa asta (meditează în stilul ei caracteristic madam Delcă, Vica) și s-o văz în halu-n care e, și cu chioșcu dărăpănat, și cu păru ăla uscat, de l-a umplut omizile, și cojită p-afară, și s-o văz și pe Ivona asta, slabă și gălbejită, și numa oase-nșirate, că parcă nu știu ce-mi vine... Parcă nu știu ce-mi vine, c-abia mă țiu să nu mă pornesc, că nici nu știi cum trece vremea și toate se duce, și nu mai rămîne nimica..." Ivona „*asta* (s.n.) slabă și gălbejită" din prezentul narațiunii (dimineața pierdută din cauza vizitei pe care i-o face Vica și a discuțiilor interminabile în care musafira nepoftită o antrenează), o femeie la pensie, măcinată de o căsnicie nefericită și bîntuită de presimțiri rele, apare în unul din capitolele retrospective ale cărții (VIII) ca o fetiță de 2—3 ani ce de-abia a învățat să meargă, iar în extraordinarul subcapitol 1 (retrospectiv) al capitolului V (aparținînd în ansamblu prezentului narațiunii) ca o fetiță cu doar cîțiva ani mai mare plecînd în vilegiatură și luîndu-și un — fără s-o știe — definitiv rămas bun de la tatăl muribund (Profesorul Mironescu) ; în același subcapitol o imagine fugitivă ne-o arată la 11 ani (trecuse „atîta timp" de la moartea tatălui ei) încă mai

Scanned with OKEN Scanner

sperînd că el se va întoarce ; pentru ca în ultimul (al treilea) prezent al narațiunii să aflăm că Ivona — presimțirile rele se adeveriseră — a murit. Mama Ivonei, Sofia, „madam Ioaniu", cum este numită cel mai adesea în roman, după cel de-al doilea soț al ei (primul fusese profesorul Mironescu), este decedată de un an-doi față de prezentul acțiunii (v. p. 30) ; din amintirile Vicăi (mai ales) și ale Ivonei se degajă mai multe ipostaze ale *bătrînei* Sofia : energică, menținînd moralul familiei, adunînd prin anii '50 împreună cu fiica ei vreascuri din incinta unui depozit de lemne ; așezată în vechiul fotoliu cu pielea crăpată și din această cauză acoperit cu un covor și discutînd cu Vica ; „tare ca fierul", fardîndu-se la 80 de ani ; prăbușindu-se și îmbolnăvindu-se după plecarea nepotului Tudor și ajungînd în ultima perioadă a vieții un copil neajutorat : „baba", cum îi zicea uneori în gînd Vica văduvei generalului Ioaniu, se metamorfozează însă retrospectiv mai întîi într-o tînără căsătorită, soția profesorului Mironescu, și viitoare, am putea spune iminentă mamă (durerile facerii încep chiar în seara zilei de 27 sept./10 oct. 1914, cînd parvine vestea morții regelui Carol I) — cap. VI, apoi într-o tînără mamă preocupată de o relație extraconjugală (cu Titi Ialomițeanu) — cap. VII și VIII. Despre Margot Geblescu, sora mai mică a Sofiei Mironescu-Ioaniu, aflăm în prima sută de pagini a romanului că ținuse o Casă de Mode (unde înainte de căsătorie Vica lucrase un timp), că se despărțise după al doilea război de atrăgătorul și misteriosul Geblescu, un bărbat gen (după cum o sugerează chiar numele personajului) Clark Gable, însărcinat cu repetate misiuni secrete politico-militare în străinătate și plecat definitiv din țară în 1947, că fusese închisă pentru că ascunsese în vila ei de la Otopeni un ins compromis politicește și că la puțină vreme după eliberarea din detenție murise de cancer ; abia cînd biografia personajului pare completă, încheiată, apare cu adevărat și personajul sub cele două chipuri banale și totuși pline de prospețime, greu de uitat, ale domnișoarei Mărguța, cea din 1914 (cap. IV), și mai ales cea din 1916, pîndind cu aprinsă nerăbdare sosirea junelui Titi Ialomițeanu, convocat de sora ei Sophie cu cîteva ceasuri înaintea ce-

lorlalți musafiri (cap. VII) și asistînd apoi la discuția din salonul profesorului Mironescu, premergătoare sindrofiei (cap. VIII). Însă nu se coboară numai, ci se și urcă în romanul Gabrielei Adameșteanu. Pe lîngă frecventele întoarceri în trecut, aducîndu-i înapoi pe cei duși și făcîndu-i pe dispăruți să reapară și să joace din nou jocul vieții, cu maximă intensitate, scăldați într-o strălucitoare lumină, consemnăm în *Dimineață pierdută* și cîteva bruște proiecții în viitor : o mînă desface cu un gest simplu și ferm perdeaua necunoscutului. Amintindu-și de „biata tante Margot" cu „acel aer de vampă pe care și-l confecționase la cîțiva ani după căsătorie", de o Margot interbelică vorbind cu lejeritate despre suferință, Ivona reflectează : „Vorbea ca și cînd de pe-atunci cunoscuse deja suferința. Nu, era încă prea devreme, prea devreme și pentru ea : escapadele lui Alexandru, renumele lui de *coureur*, fleacuri... Mai avea cincisprezece ani buni pînă să știe ce-i spaima, ce-i singurătatea, ce-i sărăcia, ce-i închisoarea, ce-s umilințele..." De mult răposatul profesor Mironescu din cele cîteva referiri mentale ale Vicăi sau muribundul tată evocat de sexagenara Ivona intră masiv în narațiune la p. 118 cu impresionanta lui statură fizică, intelectuală și morală pentru a domina vasta retrospectivă a celor patru capitole centrale (VI—IX). Ultimul Mironescu nu e însă cvadragenarul sau cincuagenarul din retrospectivă, ci studentul plecat la învățătură în Apus, „tinerelul" față de care bărbatul matur nu simte decît o „nedumeritoare milă străină". Junele Titi Ialomițeanu din anii 1914—1916, fostul student al profesorului Mironescu și falsul său discipol ajuns funcționar la un minister, nutrind, dincolo de timiditate și deferență, ambiții de parvenire și de carieră politică și niște palide sentimente față de concitadina sa din copilărie Sophie, cu care are acum o prudentă aventură, unul din cele mai importante personaje ale retrospectivei, poate fi identificat în domnul în vîrstă dar încă galant pe care „madam Cristide" îl mai întîlnea prin parcurile bucureștene pînă în urmă cu cîțiva ani. Între o imagine și alta a lui Titi Ialomițeanu se află vreo cinci-șase decenii. Personaj ținînd cu precădere de planul prezent (pe care la rîndul lui îl susține),

Scanned with OKEN Scanner

bătrîna aproape mereu bătrînă de-a lungul narațiunii, stabilizată în general într-o singură vîrstă, Vica Delcă însăși apare și sub alte înfățișări : de copilă orfană la 11 ani, împovărată cu sarcina creșterii celor doi frați rămași în viață (Ilie și Nicolae), sau de tînără și „curățică" lucrătoare la Casa de Mode a lui Margot. Bunica din partea mamei a aceleiași Vica, grandmama (poreclită de nepoți gramamoartea), e amintită în treacăt în primele pagini ale romanului ca o persoană de foarte multă vreme răposată. E posibil totuși ca acea doamnă corpolentă și destul de trecută, venită în audiență, ce apare (tot în treacăt) în *Jurnalul profesorului Mironescu* la data de 12 sept. 1916 (Cap. IX, pp. 310—311) să fie chiar „gramamoartea". Și așa mai departe... Nimic ostentativ, nimic strident în aceste continue treceri de la un nivel al duratei la altul. Totul decurge firesc, totul pare firesc în imposibilul spectacol în care ireversibilul devine reversibil, iar ceea ce nu s-a întîmplat încă e știut ca un fapt consumat.

De aici emoția neobișnuită, valul de melancolie provocate de lectura cărții Gabrielei Adamești eanu, în care percepem nu numai viața, ci și *cum trece viața*. În care — priveliște fascinantă — timpul curge cînd într-o direcție, cînd în alta, „normal" uneori, întorcîndu-și nefiresc cursul, alteori, înspre izvoare.

*

Dimineața pierdută din romanul cu același titlu al Gabrielei Adamești eanu este „pierdută" din mai multe perspective. În primele patru capitole ale cărții privim lumea prin ochii și mentalitatea bătrînei mahalagioaice Vica Delcă, pornită de dimineață de acasă în vizită la o fostă clientă de a ei (lucrase ani de zile pe la diverse familii de „foști" sau de „boieri noi"), pe nume Ivona Scarlat, ca să-și încaseze cei 50 de lei pe care îi primea o dată la două luni în chip de pomană, pentru odihna sufletului nu de mult răposatei doamne Ioaniu, mama Ivonei. În capitolul V al romanului perspectiva și limbajul narațiunii se schimbă brusc : ele sînt aici ale Ivonei. Din acest moment *privim prin personajul* (pînă acum)

Scanned with OKEN Scanner

privit (de Vica, care ajunge la rîndul ei *privită*). În subcapitolul 3 al cap. V se revine la optica Vicăi pentru ca în subcapitolul următor, 4, perspectivele celor două eroine să alterneze, modalitate aplicată la alte dimensiuni în capitolele X și XI. În unul din capitolele retrospective ale romanului (VII), marea după-amiază dramatică de august 1916 în care tensiunea politică (iminența războiului) și tensiunile de familie, conjugale și extraconjugale, se fac în egală măsură simțite este privită, succesiv, prin prisma a patru personaje : Margot, Titi Ialomițeanu, Ștefan Mironescu și Sophie. În capitolul final, XII, subcapitolul 1 (al doilea prezent al narațiunii), perspectiva e a lui Gelu, nepotul Vicăi, pentru ca imediat, în subcapitolul următor (ultimele pagini ale cărții) să fie din nou a bătrînei mahalagioaice. Aceeași perspectivă prezidează așadar începutul, o întinsă parte din cuprins și sfîrșitul romanului, ce nu se reduce însă din această pricină cîtuși de puțin — după cum am văzut — la o singură privire. Varietatea punctelor de vedere, de observare, mobilitatea direcției privirii, pluralitatea perspectivelor, a conștiințelor înregistratoare reprezintă o tehnică (printre atîtea altele ale prozei moderne) ce nu rămîne sterilă, strict demonstrativă în romanul Gabrielei Adamesteanu. Dimpotrivă, ea (această tehnică) provoacă aici o potențare a unor probleme și aspecte de maximă importanță ale existenței umane. Una din aceste probleme, unul din aceste aspecte o(îl) constituie relația deseori dramatică, oricum niciodată simplă dintre felul în care ne privesc alții și cel în care ne privim noi înșine, dintre erorile altora — uneori foarte grave, și iluziile noastre — uneori foarte puternice (în ce ne privește), dintre *cum* sîntem văzuți, ne vedem și sîntem în realitate. Modificările de perspectivă permit ca în roman același personaj să fie privit din afară și să se privească el însuși dinlăuntru, corectînd eroarea sau falsificînd adevărul (altora despre noi). Cum ne văd alții și cum ne vedem noi înșine depinde de perspicacitate, ca și de umoare, de starea de spirit. Enervată că nu o găsește acasă pe Ivona pentru ai cărei 50 de lei bătuse atîta drum, Vica schimbă, ca să spunem astfel, foaia, începînd să le judece cu asprime, cu o evidentă lipsă de

Scanned with OKEN Scanner

obiectivitate, atît pe Ivona (numită la supărare „Vulpea"), cît și pe mama acesteia, răposata madam Ioaniu, de care madam Delcă vorbește de obicei cu simpatie și cu un soi de admirație, de francă invidie. Perspectiva Vicăi nu o dată trivializează faptele și intențiile altora, inclusiv pe cele ale Ivonei, care, ca să se dezvăluie cu adevărat, trebuie neapărat trecută prin perspectivele altora, ca și prin a ei. La rîndul ei Ivona e în anumite momente de indispoziție nedreaptă față de musafira ei nepoftită, în care nu mai vede decît o babă interesată : „cît adevăr există în imaginile prin care ceilalți ne descriu", se întreabă Titi Ialomițeanu la p. 167 a romanului. Puțin, dacă ne gîndim la iluziile pe care Sofia, amanta lui, le nutrește în legătură cu el, crezîndu-l foarte îndrăgostit de dînsa, sau la cum *pare* tînărul arivist și politician, comparat de profesorul Mironescu, din cauza timidității de începător în ale vieții și inocenței epidermice, cu Alioșa Karamazov, eroul unei cărți ciudate citite de curînd de profesor într-o proastă traducere germană. Uneori între aparență și realitate există o tragică prăpastie : „Simt cu cîtă neînțelegere sînt privit, ca un om foarte egoist, fără inimă și, desigur, în plus răzbunător", reflectează cu amărăciune profesorul Mironescu. Iar Gelu, nepotul Vicăi, ajunge la un fel de fatalism al aparențelor totale (din care nu lipsește o cîtime de adevăr) : „toate impresiile sînt false, și în dosul a orice văd (cred că văd) cu ochii mei, lumea e cu totul alta". Perspectivelor falsificatoare din afară li se poate opune însă perspectiva *noastră*. Este aceasta mai adevărată ? Despre studentul Mironescu de la sfîrșitul secolului XIX profesorul Mironescu din 1916, intelectual introspectiv, crede că știe *totul* : „nimeni, nici măcar Cel-de-Sus, nu știe mai multe lucruri despre el, decît mine !" Nu o dată însă *ne* putem înșela în ce ne privește într-un mod nu mai puțin penibil decît *ceilalți*. Tînăra Sofia își închipuise că „se va dedica unei studenții studioase și ascetice", iar (destul de) matura doamnă Mironescu, soție și mamă, cade în ridicol supraapreciindu-și frumusețea deja alterată, fanată : „atunci cînd a întors capul, deodată a dat cu ochii de mine, care mă îndreptam spre el (spre Titi, n.n.) zîmbitoare și — crede ea — cu un pas grațios." Între erori

și iluzii ce mai rămîne, ce mai este adevărat în fiecare din noi ? Un fond de incertitudine există în romanul Gabrielei Adameșteanu pentru toate personajele sale, care nu devin însă, din această cauză, incerte, indefinibile. Complexitatea nu le destramă personalitatea. Ceva sigur, ceva fundamental se poate spune despre fiecare din ele.

*

Să ne oprim asupra a două din cele mai importante eroine ale romanului, reprezentînd perspectivele sale precumpănitoare, privilegiate, monologurile de bază și dialogul principal, anume Ivona Scarlat și Vica Delcă. *Ivona Scarlat*. Fiica Sofiei din primul mariaj al acesteia, cu profesorul Mironescu, căsătorită cu un bărbat „egoist și lunecos" care o înșală și o părăsește la greu, „domnul Niki", avocat cu veleități literare („Aș putea să scriu un roman întreg... Și nu un roman !... Douăzeci de romane aș putea să scriu despre tot ce am văzut cît am trăit. Zece, douăzeci de romane...") și cu multe, suspect de multe relații pretutindeni, dar pe care cu toate acestea îi admiră și îl justifică și căruia îi e în mod exemplar devotată ; e practic singură, după plecarea din țară a unicului ei fiu, Tudor, și după moartea mamei (Muti), evenimente cu o evidentă legătură între ele și care s-au succedat rapid, în ultimii 2—3 ani. De aceea, deși îi strică programul dimineții, astfel „pierdută", vizita bătrînei Vica îi este în același timp necesară, îi face într-un fel bine. Fire „delicată și indecisă", „emotivă și idealistă", „de mică s-a educat să n-arate ce are în suflet", a fost și a rămas incapabilă de a spune cuiva lucruri neplăcute. E o femeie cu educație, cultă, superioară, înțelegătoare și miloasă. Nescutită de prejudecăți sociale și politice, de unele obtuzități de clasă, neidealizată, Ivona, asemenea tatălui ei, Profesorul, respiră o noblețe aparte ; „bleaga de Ivona", cum o taxează uneori cu dispreț simpla Vica, e o apariție tulburătoare în peisajul prozei noastre contemporane, un personaj posedînd un stil, un ton, o inflexiune specifice, inconfundabile. O auzim cum vorbește, o vedem cum se poartă, egală în atitudine, suportînd cu răbdare și demnitate defecțiunile și agresiu-

nile altora, cultivînd aparențele nu din ipocrizie, ci din respect pentru corectitudine și civilitate. Marea „realizare“ a vieții Ivonei e dragostea imensă, nesfîrșită față de tatăl ei, profesorul Mironescu. Cît putem iubi, de cîte ori ? Nu cumva resursele noastre sufletești nu sînt îndestulătoare decît pentru o singură dragoste *adevărată* ? Desigur, Ivona și-a iubit mama pe care fusese geloasă în copilărie și mai ales își iubește fiul, pe Tudor. Dar marea ei dragoste a fost și va fi pînă în ultima clipă a vieții aceea față de „bietul Papa“ : „Ce mult a putut să-l iubească dacă și-acum, după cincizeci de ani de cînd a murit, încă mai speră, nedeslușit și absurd, că el ar putea să se întoarcă. Că lumea ar putea să se mai întoarcă, brusc, înapoi, că ar mai putea fi din nou exact cea care a fost odată...“ Sentimentele Ivonei față de tatăl ei, extraordinara scenă a despărțirii (cap. V, 1) oferă cîteva din cele mai frumoase și mai nobile pagini ale romanului românesc, dintre acelea, foarte rare, care opresc și gîtuie lectura în folosul ei, cufundîndu-l pe cititor în propriile sale reverii, dureroase și consolatoare. Prin Ivona Scarlat mai ales, ca și prin alte personaje reprezentînd categoria așa-zișilor „foști“, neidealizați și prezentați fără cruțare cînd e cazul (cum *este* de pildă cazul cu Titi Ialomițeanu, Niki, Cristidoaia și alții) dar în genere readuși la proporții omenești, necaricaturizați, Gabriela Adameșteanu polemizează discret, respectuos și ferm, cu G. Călinescu din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. O trimitere în această direcție ar putea-o constitui numele celui de-al doilea soț al Sofiei, *Ioaniu*, nume sub care eroina e pomenită cel mai des în roman și care nu este departe de călinescianul *Ioanide*. Frapanta înrudire onomastică este poate menită să sublinieze diferența de optică, progresul realizat în procesul de înțelegere și de clarificare a trecutului. *Vica Delcă*. Dacă prin personajul Ivona autoarea *Dimineții pierdute* polemizează cu G. Călinescu, prin personajul Vica („madam Delcă“) ea polemizează cu I. L. Caragiale. Fiică de mic negustor, de prăvăliaș din Pantelimon, măritată tot cu un mic negustor, împreună cu care deschide la rîndul ei prăvălie, un magazin de coloniale, o băcănie după vechea modă de odinioară : „Venea clientelă și de pe *Coriolan* și de

pe *Sabinelor*. Venea oamenii, lua, cumpăra, mai schimba o vorbă, mai ciocnea un pahar, mai servea mezelicuri. Ce brînzeturi, ce sardele, ce coloniale, ce delicatese — aducea ! Și vinuri, numa Dealu-Zorilor...", Vica e o bucureșteancă și o mahalagioaică în sensul social al cuvîntului (ca atîtea dintre personajele „momentelor" și comediilor caragialiene). Dacă bunica în linie maternă cu pretenții de cucoană n-ar fi dat-o de suflet pe mama Vicăi și dacă aceasta din urmă nu ar fi rămas cu patru clase primare din pricina izbucnirii războiului (întîi mondial), altul ar fi fost, desigur, destinul eroinei ; la „lumea bună" la care ar fi avut poate dreptul Vica ajunge în cele din urmă pe o cale ocolită. Fiind nevoită să-și închidă prăvălia după (al doilea) război, începe să meargă la lucru la cliente acasă, la „madamele ei", în primul rînd la madam Ioaniu, la a cărei soră, Margot, patroana unei case de mode, fusese angajată un timp înainte de căsătoria cu Delcă. Negustoreasă decăzută la situația de croitoreasă cu ziua, cu o pensie (a soțului, care apucase să aibă un serviciu la stat) de 650 de lei, Vica, care nu iese nicăieri fără faimoasa ei „țoaşcă de piele" (căpătată de la una din clientele ei), e strîngătoare („io sînt coșul de gunoi", obișnuiește ea să repete în glumă) și socotită, chiar meschină (dilema cu micii pentru soț : să-i ducă și lui unul sau să nu-i ducă ?). Pierderea portofelului cu 20 de lei în el i se pare o catastrofă, iar cei 50 de lei pe care îi primește o dată la două luni de la Ivona — o sumă pentru care merită să pornești într-o adevărată expediție. Mahalagioaică și ca nivel de cultură, vorbind cu *io, dîn, erea*, e indiferentă față de politică şi nu prea bisericoasă, adeseori obtuză, redusă la o optică îngustă, egoistă. Fluxul ei verbal transportă mîlul multor prejudecăți și banalități. Totuși înțelepciunea nu-i lipsește, nu e deloc proastă : „Las' că-nțeleg io ! Înțeleg io, ce nici pîn cap nu-ți trece că înțeleg !", îi spune ea la un moment dat Ivonei. Nu-i lipsesc Vicăi nici alte însușiri. Toată viața a muncit („Numai muncă și muncă, asta a fost viața ei") și toată viața a fost o femeie onestă : în ciuda limbajului ei prea direct uneori n-a călcat niciodată strîmb. E capabilă de sentimente profunde (trecerea devastatoare a timpului) și puternice (afecțiunea față

de nepotul Gelu este evidentă). Poartă de grijă și grija întregii familii (fraților Ilie și Nicolae, cumnatei văduve) și în felul ei ține și la „lighioana bătrînă", soțul cu care e împreună de 49 de ani și căruia se decide pînă la urmă să-i aducă un mic. Nepăsarea față de alții se împletește cînd e cazul cu o sinceră compasiune, iar practicismul ei tenace, colorat de un inepuizabil optimism, nu exclude o sensibilitate ce se dezvăluie uneori, surprinzător. Orfană de mamă la 11 ani, Vica se simte orfană și la bătrînețe. Imaginile luminoase în care o evocă pe „mămica" de mult moartă constituie în roman pandantul sentimentelor Ivonei față de tatăl ei (profesorul Mironescu). O simplă mahalagioaică, biata madam Delcă e înzestrată de autoare cu o umanitate în care pînă la urmă ne recunoaștem. Madam Delcă sîntem noi, am putea spune, noi, toți oamenii, cu defecte și calități. Simpatia și încrederea pe care prin ansamblul manifestărilor sale ni le smulge în romanul Gabrielei Adamești eanu acest tip de personaj ne indică gradul reabilitării lui. Insignifianta Vica e o forță. Nu întîmplător nepotul ei Gelu o compară cu Napoleon (p. 24) și cu legendara Baba-Dochia (p. 382). Ea a rezistat cu succes vicisitudinilor vieții și istoriei și nu pare deloc pregătită să moară deși ultimele pagini ale cărții ne-o înfățișează internată într-un spital. Un spital în care însă așteaptă în primul rînd să treacă iarna, să se mai încălzească vremea, pentru a se putea întoarce acasă. În ciuda bătrîneții ei relative („nu-i atît de bătrînă"), Vica Delcă pare să mai aibă încă de trăit, pare în stare să reziste chiar morții. Ca turbinca din povestirea lui Creangă, „țoașca de piele" de care Vica nu se desparte niciodată posedă, s-ar zice, însușiri supranaturale. În ea, eroina Gabrielei Adamești eanu îngrămădește vindicativ tot ceea ce de-a lungul unei vieți de om a încercat — dar nu a reușit — s-o strivească.

*

Roman complex : istoric și de actualitate, de nostalgică evocare și de un aspru realism, psihologic și totodată dotat cu o remarcabilă putere de reprezentare a lumii exterioare, văzute, roman despre „foști" și despre

oameni noi, despre familii (*Dimineață pierdută* e și o cronică de familie, mai exact cuprinde două asemenea cronici) și epoci ; roman „total" înregistrînd deopotrivă marele eveniment politic și o „mică vibrație" sufletească (p. 232), excelînd atît în observația morală cît și în ampla descriere epică (episodul bombardamentului ce-l surprinde pe profesorul Mironescu la depozitul de lemne), mergînd de la tabloul aparent idilic în stil „la belle époque" pînă la notații de rară cruzime — înecate, pierzîndu-se însă aici în seninătatea unei foarte largi viziuni (ceea ce nu prea se întîmpla în cele două cărți anterioare ale autoarei, nelipsite de un anumit pesimism feminin îngust, de o anume tonalitate cenușie) ; roman admirabil scris și condus de la un capăt la altul (doar pretextul retrospectivei — vechea fotografie de familie — m-a dezamăgit), fără inegalități și stîngăcii, de unde senzația — falsă — ce o putem avea că lipsesc episoadele-șoc, de vîrf (atît de evidente în cărțile de o execuție mai puțin ireproșabilă) ; roman armonios, care se încheie logic și care la fel de logic ar putea continua (ca și personajul ei Niki autoarea însăși ar putea scrie 10—20 de romane) ; servindu-se de pildă de personajul Gelu, un tînăr remarcabil deși fără prea mult noroc și greu adaptabil, avînd (diverse) probleme, care nu e și nu vrea să fie „înfipt" (cum l-ar dori, spre binele lui, mătușă-sa, Vica) ; însumînd atîtea calități, nu e de mirare că romanul Gabrielei Adameșteanu produce o puternică impresie. În ce mă privește, mărturisesc că, deși avertizat asupra talentului neobișnuit al autoarei de celelalte cărți semnate de ea, lectura lui m-a entuziasmat și m-a tulburat. Cred că putem socoti această *Dimineață pierdută* unul din cele mai bune romane apărute la noi în ultima vreme, iar în autoarea lui cred că putem vedea o forță (de care trebuie să se țină seama) a prozei române contemporane. O forță pe care o subliniază de altfel și numele cu puternice rădăcini masculine al scriitoarei, nume derivînd de la un arhanghel și de la Adam, părintele omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

oameni noi, despre familii (*Dimineață pierdută* e și o cronică de familie, mai exact cuprinde două asemenea cronici) și epoci ; roman „total" înregistrînd deopotrivă marele eveniment politic și o „mică vibrație" sufletească (p. 232), excelînd atît în observația morală cît și în ampla descriere epică (episodul bombardamentului ce-l surprinde pe profesorul Mironescu la depozitul de lemne), mergînd de la tabloul aparent idilic în stil „la belle époque" pînă la notații de rară cruzime — înecate, pierzîndu-se însă aici în seninătatea unei foarte largi viziuni (ceea ce nu prea se întîmpla în cele două cărți anterioare ale autoarei, nelipsite de un anumit pesimism feminin îngust, de o anume tonalitate cenușie) ; roman admirabil scris și condus de la un capăt la altul (doar pretextul retrospectivei — vechea fotografie de familie — m-a dezamăgit), fără inegalități și stîngăcii, de unde senzația — falsă — ce o putem avea că lipsesc episoadele-șoc, de vîrf (atît de evidente în cărțile de o execuție mai puțin ireproșabilă) ; roman armonios, care se încheie logic și care la fel de logic ar putea continua (ca și personajul ei Niki autoarea însăși ar putea scrie 10—20 de romane) ; servindu-se de pildă de personajul Gelu, un tînăr remarcabil deși fără prea mult noroc și greu adaptabil, avînd (diverse) probleme, care nu e și nu vrea să fie „înfipt" (cum l-ar dori, spre binele lui, mătușă-sa, Vica) ; însumînd atîtea calități, nu e de mirare că romanul Gabrielei Adameșteanu produce o puternică impresie. În ce mă privește, mărturisesc că, deși avertizat asupra talentului neobișnuit al autoarei de celelalte cărți semnate de ea, lectura lui m-a entuziasmat și m-a tulburat. Cred că putem socoti această *Dimineață pierdută* unul din cele mai bune romane apărute la noi în ultima vreme, iar în autoarea lui cred că putem vedea o forță (de care trebuie să se țină seama) a prozei române contemporane. O forță pe care o subliniază de altfel și numele cu puternice rădăcini masculine al scriitoarei, nume derivînd de la un arhanghel și de la Adam, părintele omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

În una din poeziile volumului de debut (*Pasărea tăiată*, 1967), și anume în aceea intitulată chiar *Pasărea tăiată*, întîlnim ca într-un concentrat al cărui efect a fost puternic și imediat, tînăra autoare de atunci impunîndu-se aproape instantaneu (doar cîțiva critici nu i-au acordat de la început atenția ce era evident că trebuie să-i fie acordată), multe din notele, direcțiile, obsesiile ce definesc, în general sau numai într-o etapă ori alta a evoluției ei, lirica Ilenei Mălăncioiu. O copilă sau o tînără fată este încuiată preventiv, ca să nu-și piardă memoria din cauza șocului, într-o încăpere în vreme ce în gospodărie se taie o pasăre (unele, nu puține, din poeziile Ilenei Mălăncioiu, mai ales din cele mai vechi, au un nucleu epic, se pot „povesti"). Isterizată prin auz de zbaterea păsării decapitate, prizoniera izbutește să evadeze și să și vadă spectacolul terifiant de la care fusese, inițial, exclusă. Înspăimîntată și totodată plină de bravură (o bravură dictată de milă), ea se apropie de pasărea jertfită luîndu-i într-o mînă capul iar în cealaltă „restul" și înmărmurind o vreme astfel, ca o balanță, mai întîi a vieții, apoi a morții. Cît timp capul decapitat mai trăiește, poeta speră să-l lege, să-l conecteze prin intermediul corpului ei de trupul păsării. Cînd însă viu mai rămîne doar acesta din urmă, ca să-i scurteze chinul, lasă să treacă prin ea, acum, moartea : „Iau c-o mînă capul, cu cealaltă restul / Și le schimb cînd mi se pare greu, / Pînă nu sînt moarte, să mai stea legate / Cel puțin așa, prin trupul meu. // Însă capul moare mai de-

Scanned with OKEN Scanner

vreme / Ca și cum n-a fost tăiată bine / Și să nu se zbată trupul singur / Stau să treacă moartea-n el prin mine." Ca și trupul fetei din poezia din care am citat, dătătoare, prelungitoare de viață și totodată bună conducătoare de moarte, trupul liric al poeziei Ilenei Mălăncioiu e străbătut cînd de un curent, cînd de altul (opus). Moartea este, de la debut și pînă astăzi, marea temă (confirmată și realimentată de o tragică împrejurare biografică din care a rezultat în 1980 volumul *Sora mea de dincolo*) a poetei, aflată concomitent, în mod paradoxal, într-un permanent contact cu surse de inepuizabilă vitalitate, călcată, am spune la timp, miraculos, de ursul unei robusteți vindecătoare (vezi poezia *Ursul*, cea mai bună, alături de *Pasărea tăiată*, din volumul din 1967). Revenind la *Pasărea tăiată* să observăm chiar în primul vers prezența s-ar putea zice tutelară a *bătrînilor*, simbolizînd pe de o parte autoritatea emițătoare de interdicții (toată poezia Ilenei Mălăncioiu, începînd chiar cu aceasta, unde fata captivă sfărîmă „zăvorul", va fi o continuă luptă cu interdicțiile), pe de alta satul românesc cu tradițiile lui milenare (obiceiuri, ritualuri, tabu-uri, eresuri) fără de care opera acestei poete ar fi inexplicabilă : „M-au ascuns bătrînii după obicei / Să nu uit de frica păsării tăiate..." Anticipatoare sînt de asemenea aici motivul execuției (decapitarea păsării de curte) și în general atmosfera de suferință și cruzime ce anunță un filon de mai tîrziu din lirica Ilenei Mălăncioiu (identificat de mine într-un articol despre volumul *Linia vieții*). Luînd drept „boabe de porumb" ochii împietriți de groază ai celei sacrificate, „Alte păsări vin să-i ciugulească". În umbra mitului lui Osiris și a basmelor populare apare în *Pasărea tăiată* și motivul trupului dezmembrat (și uneori realcătuit) ce va domina următoarele cărți, cărțile de început ale poetei. Nu i se poate tăgădui acesteia o anumită înclinație macabră, vizibilă din capul locului și care va dăinui multă vreme, ca și o emotivitate învecinată cu isteria, o isterie a milei față de suferință de cele mai multe ori. De la mila (firească) față de o ființă care moare de o moarte violentă (pasărea tăiată) Ileana Mălăncioiu ajunge la mila (ușor maso-

chistă) față de furnicile roșii care și-au făcut drum peste trupul ei și care o mușcă, și chiar la mila față de moarte, dezmierdată ca „un prunc ce-așteaptă să se culce". Dacă Francisc din Assisi nutrea față de moarte sentimente fraterne („sora mea moartea", obișnuia el să zică), Ileana Mălăncioiu încearcă față de ea o nu mai puțin uimitoare grijă maternă : „nu plînge moarte a mea cu cap de miel / căci însămi îți voi așeza botul la pieptul meu / și te voi dezmierda în tăcere o vreme / și doar apoi voi adormi și eu." (*Nu plînge*, din volumul *Ardere de tot*, 1976).

Cu volumele *Către Ieronim* (1970) și *Inima reginei* (1971) Ileana Mălăncioiu intră în faza ei „epică", „baladescă", împletind romantismul macabru cu folclorul magic pe fondul propriei sale propensiuni către moarte și inaugurînd, în cadrul unui lirism al implorației și al lamentației erotice, un fel de „roman", cu atmosferă și personaje (numite Ieronim, Natanael, Ierodesa, Regina), cu iubiți și iubite, cu perechi și (mai ales) triunghiuri amoroase, „roman" în care viii conviețuiesc cu strigoii într-un spațiu confuz ce reprezintă totodată lumea de aici și lumea de dincolo : „lumile noastre sînt tot una", spune poeta adresîndu-se „iubitului". Iubitul are trupul transparent, de înger sau de sfînt, oasele mucenicește frînte, tîmpla rece, strîmbă, căzută, mîinile înghețate ; altă dată corpul său e făcut din bucăți iar oasele, de argint, se lovesc între ele cu sonorități de clopot. Iubitul, cu care poeta tinde să se contopească, adăugîndu-și de pildă, ca să cînte la pian, oasele lui ca un fel de prelungire scheletică, are de cele mai multe ori o iubită moartă, căreia poeta vrea să i se substituie prin asemănare : „Nu semăn eu, Natanael, cu iubita cea moartă / Și nu am să semăn mai mult în curînd ? / Simt sîngele-albastru urcîndu-mi în tîmple / Mai cald ca oricînd. // Ia-mi fruntea în palmele tale-nghețate / Răceala din ele încet să îmi treacă / În fruntea încinsă de sîngele tînăr / Cînd tristă se-apleacă. // ...Ia-mi fruntea în palme și-ncet o înalță / Cu liniște-n suflet și-n gînd / Nu semăn eu, Natanael, cu iubita cea moartă / Și nu am să semăn de tot în curînd ?" Femeia vie acceptă o glacială transfuzie de *răceală* ca să semene „de tot" cu defuncta cu care își schimbă, altă dată, chipurile și cu care inițiază un trans-

Scanned with OKEN Scanner

fer continuu de viață și de moarte : „înviatul trup de moartă“ redă viața proaspetei defuncte care la rîndu-i i-o cedează din nou „și așa pînă tîrziu / Trupurile noastre blînde în tăcere se arată / Înaintea ta, iubite, unul mort și unul viu“. Iubitul spectral închizînd triunghiul tragic are astfel de-a pururi la dispoziție — și de-a pururea zadarnic, căci surprins scăldîndu-se gol, cu mari semne pe trup, în apa morților, fuge rușinat — două iubite, surori și rivale, care îi oferă cu adevărat *totul*, tentîndu-l deopotrivă cu viața și cu moartea lor. De fapt, în acest tip de relație erotică mixtă din punctul de vedere al lumilor în care se desfășoară, aici și dincolo totodată, e obligatoriu să existe întotdeauna un viu și un mort. Poeta avertizează pe un ton de somație : „arată-mi-te acum căci într-o zi mă vei căuta și nu voi mai fi / sufletul meu lepădat de trup ca pruncul înainte de vreme / va umbla gol pe drumul sufletelor și nu va ști / nici numele cu care să te cheme.“ Contactul e mai dificil deci (ce bizar !) pe același tărîm decît de la un tărîm la altul. Crezînd-o moartă pe femeia care se culcase „din greșeală“ (calculată) pe un pat împrejmuit „cu stîlpi negri“ și tras de „zece cai“, Ieronim învie el, din devotament, cu toate că în cazul lui, al celui cu „trupul (...) din bucăți făcut“, învierea e deosebit de dificilă : „abia învia“. Învierile pot fi nu numai dificile, ci și parțiale : doar de o înviere *infirmă* are parte iubita iubitului (moartă, vie, ființă, lucru, carne, piatră ?) care deschide „un singur ochi“ în capul ei „de gresie“ : „Deschide și celălalt ochi o rogi / Mîna ta însăți încercînd să ia / O pojghiță de piatră ca o pleoapă / De pe un loc prin care ar putea vedea.“

După „serialul“ lirico-epic de „groază“ și erotic despre Ieronim și ceilalți, strigoii încep să dispară (nu vor dispărea însă cu totul niciodată) din poezia Ilenei Mălăncioiu. Începînd cu volumul *Ardere de tot* din 1976 (limite foarte categorice evident nu se pot trasa) locul fantomelor îl iau sufletele. O imensă populație de suflete se instalează din acest moment în poezia Ilenei Mălăncioiu. Le găsești aproape oriunde ai deschide oricare din ultimele ei volume de pînă acum. Se înalță („sufletele toate au ajuns în cer“) sau dimpotrivă coboară („vin

suflete din cer"), iau înfățișarea unor păsări („vin suflete din cer ca păsări albe") ce se așază uneori în palmă („Ca o pasăre albă sufletul lui îmi șade în palmă") sau a unor nori („te-ai așezat pe cerul albastru / sub forma schimbătoare a unui nor"), fac în vis „exerciții de ieșire" considerîndu-se libere „de tot", dar și îndoindu-se uneori „cu privire la libertatea (lor) totală", se privesc și își vorbesc „în a sufletelor limbă" și chiar stau „la soare pînă tîrziu". Cred că nimeni în literatura română nu a vorbit atît de mult despre suflet, despre suflete ca Ileana Mălăncioiu. Din acest punct de vedere opera ei ne oferă un adevărat tratat liric despre suflet, un *De anima* cu totul ieșit din comun. Totodată se produce acum separarea celor două lumi, cea de aici și cea de dincolo, nediferențiate la început, amestecate haotic pe vremea lui Ieronim și Natanael, cînd incertă era nu numai starea „personajelor" (de vii sau de morți) ci și situarea lor, pe un tărîm sau pe celălalt, și cînd, de exemplu, la o nuntă ce este de fapt o înmormîntare poetul-martor asistă, firesc, „ca un nuntaș din altă lume". Își fac deci apariția „zona interzisă", granița, *hotarul*. Apar pentru a delimita, însă în același timp și parcă anume pentru a provoca la încălcarea lor. Nu întîmplător volumul din 1979 al poetei se numește „*Peste* (s.n.) zona interzisă". Odată cu *hotarul*, Ileana Mălăncioiu imaginează și *trecerea* lui. Ca în poezia lui Eugen Jebeleanu, o mare activitate se desfășoară și aici la granița dintre cele două lumi. Părinții sînt strigați „prin pereții groși de lut", se sapă tunele („un tunel / Către lumea cealaltă"), se fac vizite „pe sub pămînt", se contemplă doar, cu sentimente indecise, hotarul și ținutul de dincolo sau se trece pur și simplu în „cealaltă împărăție". Alteori e foarte greu și să te duci : se stă „la intrare" unde (spune poeta) „ajunsesem puțin înainte" (un orar funcționează și aici), și să te întorci, viu fiind, în lumea ta : „Apoi am vrut să mă-ntorc dar nu-mi aminteam / de unde venisem în locul acela amăgitor." Uneori hotarul e un pustiu interminabil : „Între cele două lumi se va face pustiu", spune Ileana Mălăncioiu într-o admirabilă poezie de dragoste (*Deșert*, din volumul *Linia vieții*), pustiu pe care iubiții despărțiți de moartea unuia dintre ei îl străbat ca „doi

dromaderi“ căutîndu-se : „Vom fi doi dromaderi care se caută unul pe altul / Și vom călca prin nisipul încins fără jale / Știind că deșertul pe care-l străbatem / E singura noastră cale.“ Este evident că Ileana Mălăncioiu aderă, ca poetă, la una din cele mai vechi și — de ce să n-o spunem ? — mai frumoase utopii ale omului : aceea a nemuririi, a revederii celor dispăruți. În cadrul acestei milenare utopii autoarea își creează propriile sale utopii, dintre care două aș zice că sînt utopiile ei supreme. Prima e utopia sufletului ținut, spre proprie edificare, în palmă, așa cum ai ține o pasăre, utopia supraviețuirii cataclismului morții : „și totuși cît aș vrea să văd odată un suflet / să-l țin în palmă ca pe o pasăre și să zic : / e sufletul omului acela care sta lîngă noi sub soare / și din care mă temeam că n-a mai rămas nimic.“ A doua e utopia desființării totale a graniței dintre moarte și viață, a trecerii absolut libere dintr-un tărîm în altul : „Ce ar fi să dispară hotarul acesta definitv / I-am spus odată pe cînd era fericit / Să putem trece-așa, numai ca să vedem cum este / Și să ne bucurăm că ne-am reîntîlnit // Tot aici la masa aceasta la care stăm...“ Să remarcăm că în cele două cazuri verbele exprimă sau o dorință desigur irealizabilă, sau o propunere absurd-temerară. Poeta își clădește utopia pe o temelie de îndoială lucidă, de amară certitudine : „Voi muri și nu voi ști absolut nimic despre moartea mea / Așa cum despre nașterea mea nu știu absolut nimic“, afirmă Ileana Mălăncioiu într-un dezamăgit *Acord final*. Ca un refren al acestei stări, starea lipsei de speranță, sună versul : „ci iarăși mă tem că nu voi mai fi deloc“. La mormîntul surorii, poeta înțelege că moartea desparte definitiv, îndepărtează enorm : „Atunci am înțeles, tu erai singură / în cenușiul mat al humii / eu însămi stam la capul tău / ca la celălalt capăt al lumii.“ Într-o lume de fluturi evlavioși și fragili, Dumnezeu însuși ia chipul „mîncătorului de fluturi“, cu „gură avidă“. „Dar de unde pînă unde acest întuneric / în loc de lumina promisă“, se întreabă poeta utopiilor supraviețuirii, surprinsă de neîmplinirea visurilor ei. Cu aceste sentimente Ileana Mălăncioiu scrie o poezie a morții ca moarte, ca sfîrșit definitiv, fără continuare. Continuă doar lumea de

Scanned with OKEN Scanner

după noi, ca în *Încă un ceas*, extraordinar film al primei ore postume, enumerare tulburătoare a ceea ce s-ar mai fi putut vedea dacă moartea nu ar fi intervenit, dacă viața ar fi fost prelungită cu „încă un ceas". Ce-i drept, după îndoială, urmează uneori îndoiala față de îndoială și poeta revine la vechile ei speranțe, strigînd revoltată : „Nu putem fi cu totul despărțiți / de cei plecați dintre noi / altfel cum ar fi putrezit ulucile / acestui cimitir de țară unde florile / sînt mai înalte decît crucile." Ulucile putrezite și căzute la pămînt deschid din nou granițele, sînt interpretate ca o înnoită invitație la *trecere*. Poeta se întoarce, pentru moment, la utopiile ei predilecte : „o dacă sufletele ar putea să zboare cum zboară cocorii", imaginează alte proiecte de traversare a *zonei interzise*, de pildă „cîte doi", „să nu fim chiar singuri de tot / să nu ni se facă urît" (acolo, dincolo), citează celebrul vers social bacovian „o, vino odată măreț viitor" dîndu-i un alt sens („mărețul viitor" invocat aici e viitorul de basm al vieții de apoi), dorește să creadă că „firul nădejdii n-a fost rupt". De fapt, la Ileana Mălăncioiu luciditatea și speranțele coexistă, se învecinează. Știe că sora „s-a dus / și gata" (nu se va mai întoarce) pentru ca imediat să ne informeze că a „dat de urma papucilor ei / în cealaltă împărăție". Nu e o logică de fier (ea nici nu are ce căuta în poezie) în această rapidă succesiune de afirmații, ci o lipsă de logică mîngîietoare pe care pînă și inima celui mai exact om o acceptă.

Prezentă, după cum am văzut, de la început în poezia Ilenei Mălăncioiu, cruzimea se transformă, treptat, într-o obsesie scenarizată a cruzimii (violenței, agresiunii, torturii). O nouă ambianță epică apare astfel în lirica poetei (în care strălucesc cuțite și se ivesc călăi, în care se taie capete, se scot ochi și se trage pe roată — chiar și pe roata de bicicletă), ambianță cristalizînd un nou „roman", i-am spune kafkian pentru că însumează psihoze, situații și acțiuni kafkiene. Kafka pare a fi de altfel un scriitor *activ*, mereu prezent, foarte viu în viața intelectual-spirituală a poetei. Inventatorul spaimei (ce poate fi identificat cu moartea) din *Ultima amintire* își hipnotizează ca la un interogatoriu victima „prin ochii lui

Scanned with OKEN Scanner

foarte mari“ din care „Țîșneau cadavrele“ : „Stam față-n față cu inventatorul / Spaimei mele cea de toate zilele / Și mă uitam încremenită-n ochii lui / Și-i tremurau pupilele // Ca două canale prelungi / Prin care curge vidul / Spre lumea aceasta / Cum curge lichidul // Prin două vase comunicante. / Stam față-n față cu inventatorul / Și prin ochii lui foarte mari / Țîșneau cadavrele ca din izvorul // Morții noastre care va să vină / Și mă gîndeam cum să fac să-ntind mîna / spre cele două canale de vid / Și să le-nchid.“ Violarea spațiului domestic, intruziunea în sediul intimității, prinderea, înhățarea, luarea și ducerea „pe sus“, brutalitatea tuturor acestor operații oricum nu prea delicate sînt evocate în cîteva poezii. „Pradă visului“, poeta asistă cum era „luată și dusă pe sus / Fără greutate și parcă era aevea / Parcă simțeam în spate / O gheară înfiptă în carnea mea / Și nimeni nu mă trezea“. Momentul torturii ocupă în chip firesc și el un loc în succesiunea kafkiană de măsuri îndreptate împotriva individului : „Adormisem cu cămașa de piele pe mine / Nu permite regulamentul mi-au spus / Și m-au ridicat în capul oaselor / Și mi-au tras-o cu ușurință-n sus. // Nu m-am mirat că m-au dezbrăcat așa, fără să mă întrebe / Aveau și ei obligațiile lor / M-a mirat doar că pielea mea subțire / Se desprinsese atît de ușor.“ Dispariția din memorie a unei călătorii la Roma, cu colinele orașului și cu Capela Sixtină cu tot, sau poate doar înscenarea unei călătorii ce nu a avut loc, ca și extragerea muntelui îngropat în creier *(În creierul meu)* : „În creierul meu sta muntele spre care priveam / Răsturnat, chircit, îngropat / Să aibă loc tot, să-l iau cu mine / În ziua în care-am plecat // Ce e în creierul tău, am fost întrebată. / Un munte, am răspuns cu seninătate / Și m-au luat și m-au dus cu munte cu tot / Și mă sprijineam în tăcere de stîncile luminate. // Dar ei au scos tot muntele piatră cu piatră / Și s-au mai uitat o vreme în capul meu proaspăt tuns / Ca într-un ou foarte limpede / Și li s-a părut și mai de nepătruns“ constituie alte ilustrări ale acestui moment. Un pianist care cîntă la un pian în al cărui lemn lăcuit se reflectă „portretul de deasupra pianului“ torturează (vîrîndu-și degetele în

Scanned with OKEN Scanner

ochii celui reprezentat în portret) și e la rîndul lui torturat de amenințarea continuă a portretului ce atîrnă deasupra capului său „Ca sabia lui Damocles". Momentul final al acestei succesiuni kafkiene îl constituie execuția (la care — în viziunea autosarcastică a autoarei — victima uneori își ajută călăii murind de frică). Nu întotdeauna însă victima moare de frică. De nu puține ori ea rezistă sau încearcă să reziste celor ce o prigonesc. „Ultima amintire" a victimei așezată „față-n față cu inventatorul / Spaimei mele cea de toate zilele" se referă — după cum am văzut — la intenția găsirii unei modalități de a închide „cele două canale de vid" ale ochilor „foarte mari" prin care se scurge hipnoza mortală. După ce muntele reflectat în memorie este scos din creier „piatră cu piatră", capul astfel golit pare „și mai de nepătruns". Un alt cap „de nepătruns" apare în poezia *Îmi iau în palme capul*. Se poate prin urmare vorbi și de existența unui motiv al sinelui cuirasat, „de nepătruns", al insului invulnerabil în fond în ciuda fragilității sale aparente, motiv ce se leagă de tema libertății interioare a omului și se opune motivului kafkian al terorii.

Subordonat acestuia din urmă este un alt motiv epic, din nou tradițional folcloric (deși nu în mod exclusiv), *motivul de basm al uriașului rău* : „Avea linia vieții în talpă / Și eu mă uitam îngrozită la linia vieții lui / Care părea foarte lungă / Și el îmi simțea ochiul ca pe un cui. // I s-a părut firesc să mi-l scoată / Deși se putea foarte bine / Să scape de îngrozitoarea durere / Mutîndu-și talpa aspră de pe mine. // Ochiul meu care a plătit totul / Șade acum în palma lui / Ca un copil cățărat / În vîrful unui gutui. // Numai trupul rămas încă viu / Dar nevăzător / Mai clatină din cînd în cînd / Imensul picior." „Imensul picior" al uriașului crud apare și în poezia *Cîntec de dor* pentru a surpa strădaniile unui meșter Manole al amintirilor, construcțiile nostalgiei. *Uriașul rău* are nu numai picior enorm, ci și mînă „mare și puternică", „o mînă de fier" ce se întinde însă nu pentru a ajuta și salva ; dimpotrivă : „Mi s-a întins o mînă / Mare și puternică / Și eu nu știu ce să fac / Mi s-a întins o mînă / Și eu tac / Și eu plîng în ca-

mera mea / Mi s-a întins o mînă de fier / Și nu mă pot decide / Să mă spînzur de ea.“ Ochii „foarte mari“, ca „două canale“, ai „inventatorului spaimei“ sînt de asemenea ochii unui uriaș (inventatorul spaimei, kafkian-swiftian, e un *uriaș rău*, înrudit și cu unii din brobdingnagienii autorului lui Gulliver). Uriașul rău apasă, strivește, ucide (folosindu-se nu numai de puterea lui imensă ci și de unelte moderne ale crimei cum ar fi armele de foc) : „Cineva călca alene pe nervii mei / Cu toată greutatea pe care-o avea / Era stăpîn pe sine, nimic de zis / Ci de urlat ca lupii în iarna grea. // Și chiar începusem să urlu ca lupii / Și lupii mi-au răspuns ca unuia de-ai lor / Iar el și-a potrivit cu grijă arma / Asemeni unui rege vînător. // S-au auzit atunci mai multe focuri / Și lupii-ntărîtați au mai urlat o vreme / Apoi s-au liniștit pe rînd ca semn / Că n-a mai avut cine să-i mai cheme.“ Acestui motiv, al uriașului rău, i se opune însă (autoarea contracarează, echilibrează) motivul liniștitor al muntelui — uriașul bun, blînd, motiv continuu, mereu prezent. A urca muntele iar și iară, sisific, e un mod de a redobîndi speranțele care vin și se duc conștiincioase, cu fiecare anotimp : „A venit primăvara, speranțele din iarnă s-au dus / Acum se duc speranțele de primăvară / Dar o să fie bine la toamnă / Dar o să fie bine la sfîrșit. // Dar o să fie bine după aceea / Cînd nu vom mai ști nimic / Dacă nu vom mai ști nimic / Dar cine știe. // Oricum o să fie bine / Vine o vreme cînd totul e bine / Dar eu mă încăpățînez să cred / Că încă nu e vremea. // A venit primăvara, speranțele din iarnă s-au dus / Acum se duc speranțele de primăvară / Am plecat la munte să mai uit o vreme / Și-am început din nou să urc muntele.“

Dominată, subjugată de mari teme și obsesii, poezia Ilenei Mălăncioiu pare foarte unitară și consecventă cu sine, chiar monocordă uneori, deși în realitate nu e lipsită de o firească diversitate, accentuată în ultimii ani. Volumul *Linia vieții* din 1982 de exemplu este mult mai bogat și mai complex decît precedentele, cuprinzînd poezii de atitudine — sociale, politice, patriotice, de moarte și de spital, de îndoială și de tăgadă argheziană, ori ludice, evocări sau prelucrări de mituri, naționale și uni-

Scanned with OKEN Scanner

versale... Pentru ultima categorie putem cita *Turnul Babel*, un Babel al lipsei de comunicare prin folosirea unei singure limbi, vidate însă de orice conținut. Erotica propriu-zisă (vreau să zic evocînd nu fantome, ci oameni vii, lumea de aici) e tristă, fixată la un singur moment : moartea, despărțirea interioară a cuplului. Erotica se aprinde, arde din nou cînd între iubiți se află „zona interzisă", pustiul, ca în deja citatul *Deșert*. Cuplul e mai unit în poezia Ilenei Mălăncioiu, dragostea — mai fierbinte și mai durabilă cînd femeia și bărbatul se îmbrățișează „peste zona interzisă", peste abisul dintre „aici" și „dincolo". Cea mai luminoasă erotică a poetei e, paradoxal, erotica amestecată cu moartea. Dintre poeziile „de spital" scrise după 1980 (cînd apare volumul *Sora mea de dincolo*) antologică este cea intitulată *Calul*. Fantoma calului familiei, de acasă, din sat, „mort cu un an înainte", urcă într-o noapte scările și străbate cu tropot sonor coridoarele spitalului în care poeta stă de veghe lîngă sora bolnavă, pentru ca pînă la urmă, după ce smulge cu botul florile de mușețel de pe noptieră și nechează, „la fel ca altădată", să dispară în beznă trecînd „printre cele două perdele" ale ferestrei din rezerva de la etaj. Fantoma unui cal se mai ivise o dată în lirica mai veche a poetei pentru a purta, baladesc (e poezia cea mai baladescă a Ilenei Mălăncioiu), „către vechea cununie" (neoficiată) pe „mirele pierit" și pe „mireasa moartă". A crescut însă mai ales în ultimii ani ponderea liricii de atitudine. Poeta s-a „actualizat" : privirea ei — ațintită într-o vreme „dincolo", spre hotarul dintre cele două tărîmuri — se întoarce tot mai des spre aspectele și problemele (sociale, politice, morale) ale lumii contemporane. O poezie a Ilenei Mălăncioiu se poate intitula, acum, *Anticolonială*. În altele o preocupă primejdia uniformizării oamenilor *(Peste acest nisip)* sau condiția morală (amorală) a celor „morți pe jumătate" *(Amiază)*. Legenda lui Samson este „reinterpretată" prin redarea ei integrală, reamintindu-ni-se și „ce urmează", ca o aluzie la forța de temut a popoarelor, a umanității în lupta împotriva răului din lume : „Lumea mai știe numai cum i s-a luat puterea / Dar eu îmi amintesc și ce urmează / Și-nfricoșată stau în imensul salon / A-

Scanned with OKEN Scanner

proape de cei doi stîlpi auriți / Și-aștept să crească părul lui Samson.“ Trebuie subliniată de asemenea în acest context valoarea deosebită a puținelor — Ileana Mălăncioiu nu-și permite să scrie mult despre această temă sacră — poezii patriotice (*Aveți grijă, Mîlnire*). Procesul de actualizare nu duce însă la eliminarea vechilor obsesii, încît o poezie poate debuta pe un ton visător, meditînd (pentru a cîta oară ?) la posibilitatea trecerii „peste zona interzisă“ pentru a se „muta“ apoi într-un cu totul alt plan, moral să zicem, și a încheia cu o altă voce, violentă și sarcastică. De aici seria poeziilor care (fără a pierde neapărat prin aceasta) bat în două direcții, poartă două vîrste lirice. În *Coboară un tren către mare*, de pildă, jalea largă, eminesciană față de suferințele cu care românii și-au plătit istoria se împletește cu gîndul intim al sinuciderii. Însă nimic nu adevărește mai convingător *complexitatea* acestei opere lirice sever dominată de Thanatos decît grupul poeziilor ce ilustrează în cadrul ei „linia vieții“ (să nu uităm că un volum al scriitoarei se intitulează astfel !), capacitatea poetei de a da o maximă intensitate dorinței de a trăi, de a întruchipa setea de viață. Sete arzătoare, dorință de neînfrînt, chiar sub teroarea morții care, dimpotrivă, parcă o mai incită încă și o îndulcește : „Un ceas de insomnie după un vis urît / Cînd casa e pustie și scîrțîie, în semn / De prelungire a spaimei în afară / Obloanele de lemn. // O pasăre de noapte stă sus pe-acoperiș / Se odihnește poate din cîntecul grotesc / N-aud decît suflarea ei de gheață / Și penele cernite cînd foșnesc. // Ce bine este totuși că nu cîntă / Ce bine că nu intru în somnul fără vise / Ce bine că ascult înfricoșată / Cum scîrțîie obloanele deschise.“

Scanned with OKEN Scanner

În volumul *Inimile de platină* al lui Marius Robescu am găsit una din cele mai *uimitoare* poezii din cîte am citit în ultima vreme. Se intitulează, simplu, *Eres* și pare, ea însăși, în întregime, foarte simplă (ar înțelege-o și un copil !), deși la sfîrșitul lecturii rămîi puțin perplex. Un car de lemn tras de doi boi se duce agale în pădure (după lemne, desigur) ; în el șade un moș abulic, cu bărbia proptită într-o nuia... Mai e ceva ? Doar un mic amănunt : în prozaicul car de lemn (deocamdată e tot ce transportă tradiționalul vehicul) se află — ca o ciudată jucărie — un minuscul *car de aur*, copia fidelă a celuilalt ; ambițioasă, dublura îl imită în toate pe maimarele ei : saltă, năzdrăvană, la hopuri, scuturată de carul de lemn, se duce, și ea, foarte hotărîtă, în pădure (după lemne) împreună cu carul de lemn ; aproape că ne vine să pufnim în rîs ; paralelismul secretă un comic subtil... Dar iată poezia : „Într-un car de lemn / se află un car de aur, / o, mult mai mic e carul de aur / dar aidoma în toate celui de lemn // carul de lemn merge de drumul cu hopuri / tras anume de doi boi bălani / carul de aur în sus și-n jos se mișcă / după cum îl scutură carul de lemn // în carul de lemn stă un moș / cu bărbia proptită în jordie / carul de aur e gol-goluț / strălucind cu oiștea la soare // carul de lemn se duce-n pădure / carul de aur se duce-n pădure.“ Limpede la suprafață ca o apă curată, *Eresul* „pueril“ se întunecă în profunzime (căci are, în mod cert, așa ceva) de bogăția a ceea ce el vrea — și reușește — să ne comunice.

„Carul cu boi“ al lui Marius Robescu e doldora de înțelesuri. Această bijuterie împărătească ajunsă nu se știe cum în carul de lemn țărănesc pe care îl dublează, copiază, imită, reprezintă mai mult decît *o variantă incoruptibilă* : ea e de fapt macheta de aur, chiar *modelul*. În realitate deci, cel care dublează, copiază, imită, nu e flecușteţul acela ridicol (dacă n-ar fi de aur) în pretenția lui de mimare a omologului său, ci impunătorul car de lemn ; tocmai flecușteţul acela (inestimabil !) decide, dictează : nu el e zdruncinat (la hîrtoape), ci, dimpotrivă, el zdruncină, nu e dus, ci duce. Cine rîde la urmă rîde mai bine : comicul mini-car, carul de aur „strălucind cu oiștea la soare“ e paradigma, arhetipul ; carul potențial („gol-goluț“). Lucrurile, corpurile își divulgă în marea lumină revelatoare a primăverii „măsura (lor) de aur“ (v. poezia intitulată chiar *Măsura de aur)* : „deodată în lumină / fiece corp își vădește / măsura de aur / prea aspră claritate / in-umană // dar nu peste mult / pubertatea grăbită a arborilor / își va instala frunzișul bogat // și atunci vom răsufla fără teamă !“ Adică ne vom întoarce în lumea noastră obișnuită, în care obiectele și corpurile își ascund, își tăinuiesc „măsura de aur“. Numai că lumea de „aspră claritate / in-umană“, cealaltă lume nu se dă ușor bătută în poezia lui Marius Robescu, în care nu prea se răsuflă fără teamă ! Ea revine, se semnalează neîncetat. Există de regulă două planuri în universul liric robescian, cel (ca să spunem așa) al carului de lemn și cel al carului de aur. Lipită în volum de poezia *Eres*, poezia *Vînătoare* evocă un spectacol cinegetic inedit în care vedetele nu sînt oamenii (vînători) și căprioriii (vînați), ci *viețile* lor reprezentate ca niște entități deosebite, distanțate în spațiu de trupurile din care emană, circumscrise într-o zonă proprie, specială : „La liziera pădurii / cald și zgrunțuros / obrazul pămîntului / atins // departe în jur / viețile noastre / ca niște baloane / de sticlă aburită // în zarea cafenie / căprioriori / (departe în jur / viețile lor) // tiptil / ireversibil / viețile noastre / se apropie de viețile lor.“ În ce scop ? Poezia se termină printr-un suspans. E posibil ca scopurile să fie nu numai diferite, ci chiar

Scanned with OKEN Scanner

diametral opuse. Vînătorii reale (sîngeroase) ar putea să-i corespundă, la un alt nivel, o vînătoare a comuniunii, îmbrățișarea *vieților* — de oameni și de animale — într-un singur, atoatepurificator, atoateiertător, *tot*. Aici cele două planuri sînt materia și spiritul, lumea fizică și cea sufletească. Altădată, ele pot fi : visul și realitatea („zi de zi mă reconstruiesc / bucată cu bucată după ce explodasem în vis") sau iluzia și realitatea (așteptata „ninsoare de lapte / născută din părinți albaștri / care ne va preface în îngeri" de fapt „de mult s-a prescris", anunță poetul în *Prescrisa ninsoare*) ; normalul și bizarul, ca în poezia care face radiografia aparatului respirator al poetului, aparat compus dintr-un plămîn (pînă aici nimic de zis) și un... înger ; cotidianul și coșmarul (sau dimpotrivă feericul) ; relativul și absolutul : „E adevărat că totul curge / dar nu e adevărat cînd spui doar atît. // Eu bunăoară simt / că ieșind din pîntecul mamei /pe loc am îmbrăcat țipînd / armura de aer a eternității." ; viața de aici și viața de dincolo, ca în această stranie *Revedere* în care un nebun confundă morții cu vii și vii cu morții : „Nu ne mai văzusem de mult / acum îi turnam încetișor bere în pahar / (cu nebunii trebuie să știi să te porți frumos) / cînd brusc mă întrebă despre un trecător : // acesta nu-i Cutare ? / și rosti numele cuiva care murise / cu șapte sau cu zece ani în urmă // am simțit atunci cum mă cuprinde / indiferența față de cei vii : / ce credea oare despre mine ?" Cele două planuri, niveluri sau zone se delimitează spectaculos atunci cînd *terestrul* se raportează la *ceresc* ; la cerescul mitic, cu îngeri, ca în *Boltă*, unde poetul, „agățat de piciorul unui înger / ca un sac de nisip" se simte doar „un om oarecare", conștient de faptul că marile evenimente au loc la altă altitudine, „sus, mult mai sus" : „sus, mult mai sus se ciocnesc / țestele lor planetare !" ; sau la cerescul astronomic, ca în poezia intitulată chiar *Astronomie* și care dezvăluie ce senzaționale întîmplări se petrec în tării, în culisele cerului în timp ce — într-un chip atît de pașnic — „jos pe pămînt începe să plouă" și „dă firul ierbii" : „Gonesc berbecii spre echinox / crescîndu-și viteza / brusc se lovesc în coarne cu toată puterea // cad în capcana de vid // iute

Scanned with OKEN Scanner

se răsucește cheița / care pune în mișcare / mașinăria astrelor // se luminează contrariile // clipa se înalță masivă / ca un perete de beton / ca un soclu de statuie // ca o cortină din piele de om // jos pe pămînt începe să plouă / dă firul ierbii !" În chip firesc această poezie biplană implică un dramatic dualism al sentimentelor și atitudinilor. Există în lirica lui Marius Robescu, pe de o parte, destulă tristețe, oboseală, descurajare, o apăsătoare prezență a cotidianului ; „zidit" foarte sus, „la ultimul etaj", poetul așteaptă cu o răbdare și o umilință de cîine apa : „Stau și aștept apa / (de departe îmi vine mie apa !) / stau și aștept liniștit cu urechea la pîndă / ascultîndu-i urcușul implacabil și lent // suie și suie și nu mai ajunge / setea mă arde / din cerul gurii pînă-n călcîi / dar vana nu varsă încă vreo picătură // stau ca un cîine și păzesc apa." Puțina bucurie e și ea de fapt un surogat căci picurată în ochi ustură ca o doctorie : „puțin loc ocupă bucuria / care ți se toarnă în ochi / precum o doctorie / ea ustură / și încleștează fălcile." Un *motiv al insomniei* („somnul meu mîncat de gînduri") străbate volumul ca o consecință directă a unor stări de suflet chinuitoare. Chiar sentimentul tragicului nu este un musafir rar în această poezie în care „fulgerul deznădejdii topește / pînă și inimile de platină" ; în care poetul își trage „tremurînd de frig", „cu amîndouă mîinile" — „pînă sub bărbie / propria umbră", simte „în ceafă" — „O mînă lichidă — timpul" și sub tălpile goale o vegetație tăioasă ca niște cioburi de sticlă, vorbește de „fața timpului plină de viermi", de „oasele / epurate de carne / (ce) cad obosite", de „gheara dragostei", de marele „sigiliu de gheață", de chipul lui Demiurgos, ros de „o mîhnire milenară", de ploaia care „cade / ca un mort în picioare" ; „nimic nu se mai poate cîrpi din verdele existenței", proclamă poetul. Tragicul există, poate fi văzut pretutindeni : pe o alee (elegia melcului strivit), pe stradă (soarta plantelor bulevardiere : „vai, plantele / Ce greu tăiaseră / un chepeng în asfalt / vrînd să trăiască și ele / la oraș / pe grătarele istoriei !" ori în mesajul imprimat pe asfaltul fierbinte de roata de cauciuc a automobilelor : „În asfaltul fierbinte / automobilul analfabet / își apasă am-

Scanned with OKEN Scanner

prenta // profilul adînc al cauciucului / descrie / spaima de viață“ ori chiar la piață, ca în admirabila poezie de la p. 27 în care banalele legume deșertate prozaic pe tarabe devin personaje de tragedie, victimele cu dispreț brutalizate ale unui teribil „măcel“ : „Bunurile umile smulse din pămînt / trase în camioane la oraș spre zori / surd bufnesc în piețe pe tarabe / stricînd somnul școlarilor leneși // se mai văd urme viorii de măcel / țărînă mînjită proaspătă încă / închegîndu-se în cocoloașe pe țestele moi / scuturîndu-se din mustățile palide // zei comestibili ai ogorului și ai pădurii / răsturnați pe cîntare cu capul în jos...“ De asemenea, e de semnalat în volumul din 1984 (ultimul antum) al lui Marius Robescu un sentiment crescut al timpului, de ușoară coloratură tragică uneori, profund melancolic cel mai adesea, al trecutului, îndepărtat (*Atavică*, *Berbecul*, *Falezele pure* — în care marea e surprinsă în flagrant delict îngropînd în țărm, cu mii de ani în urmă, „un braț alb de statuie“) sau (mai) apropiat (*Grădina cu cai*, *In memoriam*, de o superbă melancolie aș spune stenică : „N-a biruit / ceea ce crezusem biruitor și drept // mare a fost totuși tinerețea ! // zdravănă ca o nucă verde !“, *Cartea*, nu de citit ci „poate doar de mirosit“, impregnată de parfumul unor vechi amintiri sentimentale, piesă antologică evocînd minunea imprimării — peste imprimarea inițială, tipografică, și într-un chip la fel de durabil — a unei întîmplări adevărate, a suprascrierii unei povești autentice peste povestea fictivă, rămasă necitită, și de necitit, dincolo sau dincoace de tulburătoarea impresie personală cuibărită pentru totdeauna în paginile cărții ce și-a schimbat astfel destinația, menirea). Sentimentele pe care le-am constatat pînă aci nu sînt singurele și, aș afirma chiar, niciodată ultimele în poezia lui Marius Robescu. În care un echilibru de obicei se restabilește : „Fiecăruia din voi aș putea / să-i plantez un sîmbure amar / în cerul gurii / din care să crească iute / un arbore amar / iar mai tîrziu un codru amar / trecîndu-vă înalt de ochi / înecîndu-vă în spuma lui verde...“ Ar putea, dar n-o face, sau mai precis o face „pe jumătate“, pentru că apare la timp, schimbînd direcția intențiilor poetului, „Roza dezgropată“ : „chiar fă-

Scanned with OKEN Scanner

cusem pe jumătate / toate acestea // (la ce alt bun / mîndria și timpul ?) // cînd o roză cu obrajii mînjiți / cu mirosul stins, sufocat, / apăru șiroind // luat-o-am pe brațe atunci / și departe am pus-o / pe un pat gol / să se zvînte la soare // rămășițele ei / nu mi-au îmbolnăvit nicicum vederea." „*Roza dezgropată*" (e titlul poeziei din care am citat), „cu obrajii mînjiți", „cu mirosul stins", cu trupul „șiroind", trecută parcă prin grele încercări, prin cine știe ce dezastru, trezind o deferentă tandrețe în sufletul poetului, care o ia în brațe și o depune „pe un pat gol" — ca pe o defunctă ? ca pe o convalescentă ? —, reprezintă un simbol al frumuseții ultragiate, al speranței mereu îngropate și dezgropate ; murind și resuscitînd rînd pe rînd ; o Roză, așadar poate nu doar dezgropată ci înviată din morți : „rămășițele ei" (nealterate, incoruptibile !) „nu mi-au îmbolnăvit nicicum vederea" — precizează poetul. Moare și învie la nesfîrșit însăși limba, vorbirea, supraviețuind printr-un miraculos echilibru admirabil sugerat de secvența „de litoral" a vocalelor care se tot înecă în larg și a consoanelor care le tot salvează de la înec : „Toată noaptea am visat / vocale înecîndu-se departe în larg / și consoane aducîndu-le înapoi la țărm / grăbite să le vadă iarăși respirînd." Evocator redutabil al cotidianului, care pare temeinic înstăpînit : „În după-amieze prelungi de sărbătoare / cînd totul pare consumat / și la etaje bombăne conductele-nfundate // pe cînd speranțele sînt iar împăturite / în molcome apartamente cenușii / și așezate neatinse în sertare // din curtea depărtată ca un adînc de puț / suie rumoarea copiilor deodată / umplînd văzduhul covîrșind auzul...", Marius Robescu știe, cînd vrea, să-l spulbere ca și cum nici n-ar fi fost, deschizînd ferestre spre feeric. Tulburați de „rumoarea copiilor" ce urcă spre ei „din curtea depărtată ca un adînc de puț", adulților — locatari ai unui imobil neorealist — le cresc mari aripi colorate, scoase afară, pe geamurile odăilor neîncăpătoare. Acea capacitate de a percepe feeric proprie vîrstei infantile, Marius Robescu, ca poet, nu a pierdut-o, dovadă următorul vis de copil : „Copilul / își desenează pe unghie // unghia lui străvezie / sclipește în vis / ca un lampion chinezesc // copilul urcă / pe o

Scanned with OKEN Scanner

scară rulantă / de portocale // patriarhul zăpezii pe schiuri / îi suflă în geamul înghețat", dovadă următoarea declarație galantă foarte originală, adresată unei femei cu carnația albă, în care pofta de dulciuri a copiilor merge mînă în mînă cu canibalismul erotic : „ție / ca unei păpuși de zahăr ți-aș mînca / mîinile albe pînă la cot".

Pe de altă parte, sentimentelor și viziunilor tragice Marius Robescu le opune în acest volum un sentiment al biruinței, sau oricum al luptei bărbătești, glorioase, o viziune eroic-cavalerească, fastuos-feudală, strălucitoare, solară (ca să prezideze această viziune, soarele este convocat de cel puțin cincisprezece ori în acest volum). Poetul vorbește de biruință, glorie, arc de triumf, de „armură de aer", de „nobil blazon", de „iunie cavalerul proaspăt al ploilor / cel care duce prăjina glorioasă a steagului", de „steaguri galbene", de „o orbitoare ștafetă" sau de o așteptată „ambasadă a soarelui", evocă somptuoase lupte și serbări medievale : „căci iată a venit vara // fără milă își înfige steagul / în trupurile noastre cucerite !" ; „o bogăție de flamuri mușcate de zefir / o nemaipomenită paradă comandată / de-un clopoțel care-a clipit în cer // invazie de pene și galbene eșarfe / de auriu și verde tropical / ca la încoronarea de regi ca la turnire". Tot acest spectacol fastuos-eroic în care elegantul ritual de curte se învecinează cu agitația virilă a cîmpurilor de bătaie constituie emanația vizuală a unei atitudini fundamental bărbătești, proprie lui Marius Robescu poetul. În ciuda avînturilor fanteziei și a îndrăznelii imagistice : „Din cînd în cînd / (mai ales cînd voia să-și aprindă țigara) / mîneca goală a eroului tresărea / și începea să latre spre cîmpul de bătaie", tonul rămîne la el sobru, reținut : „mi se aplică sobrietatea pe piept / ca o compresă cu spirt / iar cuvintelor mele li se pune peste maiou / o uniformă cu o coadă dublă." Un cerebral (dar unul... emotiv, dovadă brutalitatea impresiilor : „Amurgul — funeraliile soarelui / îmi trece cu pumnul prin inimă"), Marius Robescu își cîntărește cu grijă cuvintele, își controlează în permanență inspirația, nelăsată de capul ei, ca la alții, și poate tocmai pentru că se autocontrolează cu atîta strășnicie nu simte nevoia unui

Scanned with OKEN Scanner

„ajutor“ în această privință. Întrebat : „de ce ați scris această poezie ?“, răspunde memorabil : „pentru că am visat-o / și am fost de acord cu visul“. Nu face gesturi mari, vorbește rar, puțin, doar pentru a se *pronunța*. De aici tipul de discurs fragmentar la care a ajuns, în aparență „rupt“, lacunar ; „cu ochii înroșiți de reflecție“, poetul rostește enunțuri, emite sentințe : „adevăr zic vouă / că drumul lupului e pavat / cu oase de cenușăreasă“ ; „să descurce alte cărări / e făcut spiritul“ ; „spre înseninarea cărnii bea omul / spre înseninarea cărnii / face dragoste“ ; „versul trebuie să fie un enunț absolut / și în același timp înconjurat de raze“ (enunț despre enunț)... Oricît de scurte, de discontinui, textele sugerează masivitatea unei gîndiri unitare și profunde, față de al cărei bloc ele nu sînt decît crestele vizibile : „cît nu se vor naște iarăși oameni naivi / cu toții vom trăi rău / și nimeni / nu mai învie.“

Scanned with OKEN Scanner

Dimineţile lungi, romanul din 1976 al lui Costache Anton, roman despre care, la vremea respectivă, am scris (preferîndu-l unui alt roman de asemenea bun dar mai ales de succes, publicat cam în acelaşi timp) ca despre o apariţie remarcabilă şi pe care, ceea ce mi se pare mai important, *nu l-am uitat* în acest destul de lung interval literar (el figurînd constant printre lecturile mele mentale — un critic „citeşte", se verifică şi astfel !), este reluat acum de autor şi inclus, cu unele modificări, într-o nouă carte, intitulată *Întîlniri paralele* (ed. Cartea Românească, 1986). Ne reîntîlnim aşadar — citind din nou (de data aceasta la propriu) romanul din 1976 al lui Costache Anton, aşezat în prezent într-o altă structură romanescă dar în sine aproape intact — cu simpaticul adolescent Tin, venit din provincie la Bucureşti ca să studieze vioara sub îndrumarea unei foste celebrităţi a arcuşului, şi cu verii lui, Uca şi Ioniţă, mereu înconjuraţi de „haita" amicilor snobi şi (doar în aparenţă) superficiali, pătrundem iarăşi în neuitata locuinţă-vilă, a unchiului Alexandru, arhitect şi director general într-un minister, somptuoasa şi spaţioasa casă în care tînăra rudă este ireproşabil primită şi în mijlocul căreia o regăsim pe admirabila Maie, centrul de greutate al familiei şi instanţa ei morală, neclintită, aproape statuară în postul ei de veghe, de unde îmbrăţişează nu doar gospodăria, ci întreaga viaţă a clanului, cu problemele şi conflictele lui. Conflictul cel mai exploziv fiind acela dintre unchiul Alexandru şi vărul Ioniţă, conflict în urma căruia, în romanul din 1976, fiul nesupus îşi

Scanned with OKEN Scanner

pierdea viața într-un accident de circulație poate sinucigaș ; în noul roman Ioniță se mulțumește doar să plece de acasă, e drept, tot cu Volkswagenul de acum zece ani, după ce — ca și în prima versiune — refuzase să dea admiterea la Arhitectură, așa cum voia tatăl său, optînd în chip „scandalos" pentru un „modest" Institut minier ; fuga de sub acoperișul părintesc nu mai are deci, și credem că e mai bine astfel, mai în nota stilului discret al prozei lui Costache Anton, un sfîrșit tragic răsunător. (Dacă nu am uitat *Dimineţile lungi* faptul se datorează înainte de toate extraordinarului spațiu închis pe care îl formează vila arhitectului Alexandru Salcu din strada Doctor Poru 15, unul din cele mai intense și mai rezistente spații închise din literatura noastră contemporană, evocat de un maestru al interioarelor.) Retrospectiva liceanului Tin (căci de o retrospectivă este vorba, de ampla retrospectivă a vacanței de vară hotărîtoare, poate, pentru viitorul său și în care, talent promițător, tînărul provincial se mută pentru mai multă vreme în capitală, aici urmînd să-și continue și liceul) constituie însă în noul roman, *Întîlniri paralele*, numai unul din brațele fluxului narativ. Celălalt braț, la fel de puternic din punct de vedere epic, dar mai năvalnic, cu un plus de dramatism, e alcătuit de o altă amplă retrospectivă, aparținînd procurorului Șerban Strava, un bărbat între 40 și 50 de ani, cu sănătatea grav zdruncinată. În prezentul acțiunii, un prezent hibernal : ne aflăm probabil în iarna următoare lunilor de vară-toamnă (iulie — septembrie) reînviate de Tin, acest personaj suferind, enigmatic, straniu este de altfel internat într-un sanatoriu de boli nervoase. Aceasta e platforma temporală ultimă a cărții, de pe care alunecă în trecut retrospectiva masivă a procurorului Șerban Strava. Ca și aceea, desigur, a liceanului Salcu, din moment ce *vocea* adolescentului, cu care începe și se încheie romanul, alternează, în primul și în ultimul capitol (XII) al cărții cu *vocea* bărbatului bolnav, „terminat", învins (putem pune și aici ghilimelele). Celelalte zece capitole ale volumului, cei doi protagoniști și le împart frățește : capitolele cu soț (2, 4, 6, 8, 10) alcătuiesc retrospectiva procurorului Șerban

Scanned with OKEN Scanner

Strava, capitolele fără soț (3, 5, 7, 9, 11) — retrospectiva liceanului Tin. Cele două retrospective curg multă vreme, rupte una de alta, în albii paralele, fiecare narator, complet surd, s-ar zice, față de celălalt, vorbește numai de ce-l doare (la figurat dar și — în cazul procurorului — la propriu). Între Șerban Strava și Tin Salcu nu pare să existe nici o legătură...

Abia la p. 236 a unui roman de 400 Tin află (din gura vărului Ioniță) cine este bărbatul misterios pe care îl văzuse de cîteva ori (prima oară la p. 83) plimbîndu-se prin grădina de lîngă vilă și despre care, în neștiința sa, crezuse că ar fi un vecin oarecare (deși cam ciudat). „Vecinul" — e informat acum neștiutorul — locuiește în aceeași casă cu el, cu Tin (e drept, undeva la mansardă) și face parte din familia, din clanul lor, fiindu-le rudă. „E unchiul Șerban. Șerban Strava, consilier juridic, profesor universitar, procuror sau ceva de genul ăsta, undeva într-un județ", explică, în stilul său caracteristic, dezinvolt și ironic, Ioniță. Soțul Ștefaniei, fiica mai mică a Maiei, Șerban Strava este deci celălalt ginere al bătrînei luptătoare de pe vremuri și cumnatul lui Alexandru, soțul Asizei, sora mai mare a Ștefaniei, și unchiul lui Tin, cu al cărui tată, Octav, era frate. Există astfel, în roman, o simetrie imperfectă a naratorilor, în raport cu Maie, personajul monumental și central, deși învăluit într-o anume discreție, spre care duc toate drumurile cărții. Autorii celor două mari retrospective sînt așadar : un ginere al Maiei (Șerban Strava) și nepotul de frate al celuilalt ginere al aceleiași (Tin). Se poate spune că liceanul venit în casa unchiului Alexandru (plecat în concediu peste hotare împreună cu mătușa Asiza) ține locul omologului celuilalt narator, un omolog absent pînă spre finele romanului. Dacă cele două retrospective continuă să rămînă paralele (dar fără să-și mai întoarcă spatele una alteia, dimpotrivă, completîndu-se, alcătuind împreună o vastă cronică de familie, sau, mai exact spus, de familii, cu zeci de personaje, părinții și frații lui Alexandru și Octav Salcu, pe de o parte, părinții și frații lui Șerban Strava pe de alta — două grupuri răzlețe de oameni, și care ar fi rămas astfel, dacă nu le-ar

Scanned with OKEN Scanner

fi unit și înrudit, prin intermediul fiicelor sale, Asiza și Ștefania, Maie), protagoniștii care le susțin se întîlnesc : „*întîlniri* (cu adevărat) *paralele*". Procurorul Șerban Strava intră mai întîi, după cum am văzut, în raza atenției primului narator (plimbările necunoscutului din grădină), apoi, pur și simplu, în camera unde viitorul violonist exersează sîrguincios, ca să-l asculte tăcut. Lui Tin îi parvin într-un rînd, de la mansardă, zgomotele unei crize. Altă dată se furișează „sus" și parcurge în grabă jurnalul lui Șerban Strava, citind de la 1 martie pînă la 20 iunie inclusiv (capitolul 10). Autorul celei de-a doua retrospective pătrunde astfel în retrospectiva primului narator. Nu însă și invers (Șerban Strava nu-l menționează nicăieri pe, și nu face nici o dată aluzie la Tin). *Citind* jurnalul *scris* de procuror, liceanul dă o mînă de ajutor, contribuie la completarea celeilalte retrospective. Între cei doi naratori autorul țese o fină plasă de relații. Ei seamănă și se opun, și parcă iar seamănă. Amîndoi sînt provinciali veniți în capitală, Șerban Strava „pe la începutul verii" (mai precis, după cum reiese din jurnalul său, la 19 iunie), Tin — în miezul anotimpului, probabil în a doua jumătate a lui iulie ; amîndoi sînt găzduiți în vila arhitectului Alexandru Salcu, cumnatul, respectiv unchiul : în intervalul iulie-septembrie cel puțin, cei doi naratori se află deci sub același acoperiș, în casa guvernată și ocrotită de Maie (care-i protejează pe amîndoi), ignorîndu-se la început, necomunicînd cu adevărat niciodată deși o simpatie reciprocă pare să existe între ei. Această conviețuire cu rare contacte (procurorul Strava aproape că nici nu cobora din mansarda lui) este inclusă în retrospectiva lui Tin. Dacă prezentul acestuia se află, după cum am presupus, pe aceeași treaptă a timpului cu prezentul lui Strava (iarna următoare „dimineților lungi" de vacanță estivală), atunci retrospectiva sa (de adolescent) are o bătaie destul de scurtă. Cu mult mai departe în schimb bat amintirile procurorului Strava, care suferă de amnezii și uită de la mînă pînă la gură dar căruia i se luminează, miraculos, vechi întîmplări, lucruri petrecute de mult (o seară cu învățătorul Grigore Strava, tatăl, o alta,

Scanned with OKEN Scanner

în ajunul plecării acestuia pe front etc.). Retrospectiva procurorului seamănă cu acea (tot de el evocată) fabuloasă rădăcină de nuc lungă (copilul Șerban o măsurase) de aproape două sute de pași, cîți erau de la trunchi la izvorul din capătul livezii pe care pomul îl simțise și spre care „aleargă" una din rădăcinile lui : „Aici este un izvor — îi explică, ajunși în fine la capătul uriașei rădăcini, învățătorul Grigore Strava fiului său. Nucul l-a simțit și și-a trimis o rădăcină să-și potolească setea." Aparținînd unor generații diferite (o a treia generație este reprezentată în roman de Maie), Șerban Strava și Tin Salcu par a avea și destine diferite, ori chiar opuse. Primul e un om bolnav, sfîrșit. Față de romanul de acum zece ani, unde actualul Șerban Strava apărea, tulburător dar episodic, sub numele de George Popeea și era nu ginerele, ci fiul Maiei, autorul a modificat (e cea mai importantă schimbare operată în textul *Dimineților lungi*) *cauza* bolii personajului său. Boala, manifestările ei redutabile și acele măsuri preventive nu mai puțin redutabile luate împotriva lor (amănuntul teribil al curelelor cu care Popeea-Strava se leagă seara de stinghiile patului, ca să preîntîmpine o evadare somnambulică) au rămas aceleași de la o carte la alta. Dacă însă în cazul lui George Popeea de vină erau anii de închisoare de care și el, ca și mama lui, ilegalista, avusese parte înainte de război, sau poate în timpul războiului, în cazul lui Șerban Strava vina o poartă pur și simplu hărțuielile la care e supus nu o dată un om capabil și onest nevoit să lucreze cu colegi oportuniști și cu superiori îmbătați de putere. E mai prozaic așa, nu atît de evident dramatic dar parcă mai convingător. Omul fatal al destinului eroului e Boldun, directorul general al unui mare combinat, la a cărui ascensiune Strava, consilierul său juridic vreme de 15 ani, contribuise din plin și pe care, firește, „puterea îl schimbase", dîndu-i sentimente și aere „de stăpîn". Șerban Strava devine „umbra" propriei sale creațiuni, de care îl leagă o „continuă vasalitate". Pînă la urmă, Boldun se descotorosește de un consilier juridic de care nu mai are nevoie (își găsise altul, mai pe placul lui !). Șerban Strava se trezește peste

Scanned with OKEN Scanner

noapte retrogradat și „mazilit“ în biblioteca de la subsol, izolată și aproape necercetată, o încăpere veșnic luminată de neon și prevăzută cu o ferestruică înaltă ce da în curtea combinatului și de unde, urcat pe o scăriță, exilatul (care tot mai spera să fie chemat și reabilitat) privește cu lăcomie la ce se întîmplă afară, singurul său mod acum de a participa la viața întreprinderii. I se transmite că aici, în recluziunea bibliotecii, va dispune de suficient timp ca să scrie nu numai eseuri (publicase unul și lucra la al doilea), ci și romane... Perioada petrecută în subsolul combinatului ca șef al secției de documentare reprezintă pentru urmașul lui George Popeea „închisorile“ sale. Episodul care evocă acest interval din biografia zbuciumată a personajului este antologic. Maie nu e străină de eșecul lui Șerban Strava ; „student strălucit“, la terminarea facultății acesta fusese oprit la catedră de profesorul Paraschiv (care va interveni, mai tîrziu, din nou, în viața fostului său student). Șerban preferase însă s-o urmeze pe Ștefania, soția sa, care, crescută în convingerile morale ale mamei, hotărîse, cînd devenise medic, să lucreze „într-un spital sătesc“, deși ar fi putut și ea să rămînă în capitală. Așa începe periplul prin lume al soților Strava, care le va aduce nu puține necazuri... Șerban și Ștefania sînt copiii idealiști ai idealistei Maie, în vreme ce celălalt ginere al ei, Alexandru, și poate chiar și fiica Asiza, îi seamănă, prin pragmatismul lor, mai puțin.

Spre deosebire de Șerban Strava, un om „terminat“ (cum zice cineva în roman), Tin, adolescentul de vreo 17 ani, abia începe să trăiască și pare hărăzit împlinirii, succesului. Se vorbește deja, în legătură cu el, de o bursă, dacă nu chiar la Paris, la Viena sau Roma, iar profesoara sa bucureșteancă, o fostă reputată violonistă, Maria Penescu Sarandi, se gîndește la proiectul unui concert în doi : „Curînd vom ieși în lume“, spune ea. (Lecțiile de vioară ale eroului, cu bătrîna lui profesoară gonind febrilă într-un fel de galop al marilor emoții de-a lungul și de-a latul salonului, transportată deopotrivă de intensa retrăire a muzicii și a succeselor ei de odinioară, ca și interioarele atît de încărcate de atmosferă ale lo-

cuinței doamnei Penescu — un alt spațiu închis de excepție al romanului — oferă cititorului o nouă porție de proză excelentă.) Cei doi naratori își împart deci roluri diametral opuse ? Avem în romanul lui Costache Anton *un învins* și *un învingător* (cel puțin iminent) ? Ar fi desigur o greșeală să înțelegem astfel lucrurile : proza autorului, nuanțată, lăsînd destule porți deschise, evitînd afirmațiile tranșante, nu încurajează o asemenea interpretare. Înzestrarea reală a lui Tin nu este nicăieri indicată în chip obiectiv în roman. Talentul lui excepțional ar putea fi și o duioasă iluzie, nutrită de părinți, rude și diverși binevoitori, încurajată apoi de o bătrînă cu mintea înfierbîntată de nostalgii. Pe de altă parte, la sfîrșitul romanului Șerban Strava părăsește sanatoriul oarecum refăcut. De cîțiva ani el este și profesor la facultate. Totul mai poate fi luat încă de la capăt... Oricum s-ar desfășura însă ulterior lucrurile, Șerban Strava nu este un „învins“ pentru simplul motiv că un om onest ce rămîne credincios principiilor sale nu poate fi considerat astfel. Relațiile dintre cei doi naratori sînt complexe... Compoziția, subtilă și în același timp riguroasă, nelipsită de „viclenii“ și capcane, a cărții lasă un spațiu larg interpretării acestor relații.

Întîlniri paralele reprezintă nu numai cartea maturității depline a scriitorului Costache Anton, ci și o carte matură a prozei noastre contemporane, de inclus în orice enumerare *dreaptă* a reușitelor acesteia din urmă. Costache Anton scrie relativ puțin și publică rar, nu se grăbește. Un personaj din roman, Octavia, bunica din partea tatălui a lui Tin, are o vorbă a ei, un tic verbal, una-două îl pomenește pe... prințul Sturdza : „— Mai încet, proastelor — e vorba de păsări, cînd iese dimineața să le dea grăunțe — nu vă grăbiți așa, că nu vine prințul Sturdza !“ ; „— Gata, pentru azi îmi ajunge, că doar nu vine prințul Sturdza !“ „Cine o fi fost acest prinț, habar n-am“, comentează Tin. Ceva din această *dezaprobare a precipitării* și din acest *refuz al iureșului* îi este propriu și autorului. Cu răbdare (cu o răbdare domoală, moldovenească am spune) a fost lucrat și recentul roman, apărut la un deceniu după *Diminețile lungi*. Un roman

Scanned with OKEN Scanner

compus atent, cîntărit — farmaceutic — în toate amănuntele sale, echilibrat cu grijă. Un roman dens, cu multe scene, observații și personaje bune (dintre acestea din urmă trebuie neapărat menționat nea Ionete, fostul tovarăș de muncă al lui Boldun, al cărui șofer devine ulterior și cu care întreține „o relație ciudată", amestec de devotament ierarhic și de independență de caracter, de servilism și de bun-simț popular). Faptul că ultimele două romane ale lui Costache Anton nu au fost, în general, apreciate așa cum meritau, a constituit și constituie, pentru mine, o surpriză.

Scanned with OKEN Scanner

O „clasică“ discuție între bunic și nepot pe tema nu mai puțin „clasică“ a cumpărării unui briceag de la tîrgul spre care cei doi se îndreaptă smulge băiatului întrebat în glumă de bătrînul chipurile doritor să afle ce va primi în schimb („dar tu ce mi-i face mie ?“) următoarea promisiune : „Pause (slujbe pentru odihna sufletelor celor morți), bunicule, și te-oi pomeni și în toate poveștile mele, și pe matale și pe bunica și pe tata și pe mama, și pe baci Iuăn (vizitiul) ; cum am mers la tîrg și tot ce am văzut și auzit din gura voastră.“ Ipostaza infantilă a autorului, după cum o indică inițialele celor două nume și numele de familie, copilul Mihai P. (Pătru) se va ține de cuvînt, își va îndeplini făgăduiala, va face ceea ce promisese — și chiar mai mult. Căci în „poveștile“ lui M.P. va fi vorba nu numai de bunicul și mai ales bunica, de tata și mama și eventual de vizitiul Iuăn, ci și de alți nenumărați oameni ; și nu doar de o singură întîmplare („cum am mers la tîrg“), ci de multe altele ; de tot ce a putut să vadă și să audă acest uriaș al receptării care a fost, este și va fi copilul. Caracterul autobiografic al noii cărți despre satul natal Ocișor (jud. Arad) scrisă de Marcel Petrișor este evident : dedicat „Bunicilor, părinților mei și bătrînilor din Ocișor“, romanul *Temeri* a fost cel puțin terminat (la 13 aprilie 1984) în aceeași localitate, după cum precizează o însemnare finală. Cartea depășește însă granițele satului cu un așa de fermecător nume, predestinat parcă evocărilor literare ; mai sînt amintite numeroase alte sate, tîrguri și orașe, de la învecinatul Ociu, atît de apropiat în spațiu și ca nume, la „îndepărtatul“ Arad ; întreg „ținutul Hăl-

magiului“ din perioada interbelică reînvie în paginile volumului semnat de Marcel Petrișor, cu limba, portul, obiceiurile, mentalitățile, superstițiile, legendele, credințele, petrecerile și grijile („temerile“) sale ; nimic nu pare omis : avem astfel nașteri, nunți, înmormîntări, zile de tîrg, de vînătoare sau pescuit, copilărie și școală, sărăcie și bogăție, muncă și odihnă, cotidian și sărbătoare, casa și drumul, grijile materiale și cele spirituale, viața și moartea, tărîmul de aici și cel de dincolo. O extraordinară lume românească evocată fără pic de ostentație și emfază, comparabilă cu aceea din romanele bănățene ale lui Sorin Titel, apare în fața ochilor noștri uimiți, masivă, compactă, plină pînă la refuz de oameni, întîmplări, amănunte ; o lume destul de apropiată în timp de a noastră, modernă, cu afaceri spectaculoase, acțiuni la bănci și efervescență politică, o lume care a lăsat în urmă primul război mondial și se apropie vertiginos — acțiunea romanului se petrece în 1939—1940 — de al doilea și totuși încă patriarhală, scăldată de lumina idilicului „altădată“ ; cu case ca niște cetăți, cu mașini de gătit lungi cît paturile, cu trăsuri și vizitii, cu evenimentul mersului la tîrg unde se vinde și se bea din fierbinte și naiv patriotism mied în trei culori, cu obiceiul spălatului „pe un ban de argint“, cu mese cu sute de invitați la care sînt poftiți nu numai prietenii, ci și dușmanii și pe care se ivesc tot felul de minunății : „Plăcintele cu brînză se rumeneau în tipsii de lut, răsucite și-nvîrtite ca șerpii (...) Spetele de porc se lăfăiau pe pajiște de cartofi rumeniți, iar niște cocoși, fripți parcă-n zbor, cu pene cu tot, înțepeniseră castanii pe-ntorsurile mari cît roata plugului. Alt zor și altă sfîrîială și-n pregătirea zemurilor de felurite orătănii și-n a tăieților, care trebuiau să fie mai subțiri decît dinții spetelor și mai lungi decît cotul ce se putea-ntinde-n voie de la vecin la vecin și din blid în blid“ ; „Rîsete apoi, chicote pe-nfundate, șopoteli, pînă ce-ntr-un alt colț al mesei se mai ivi o tipsie de plăcintă c-un curcan rumenit pe ea, purtînd în plisc o țigară aprinsă, făcută din ziar, cu duhan de paclă.“ O lume specifică dar neîngrădită într-un localism refractar, neînchisă în sine, dimpotrivă, foarte deschisă : doi dintre ocișoreni au înconjurat la propriu globul pă-

mîntesc străbătînd (după ce ca soldați ai armatei austro-ungare căzuseră prizonieri) Rusia, Siberia, Japonia și alte țări, iar un al treilea s-a întors după 25 de ani din America, atras ca de niște magneți de dealurile natale Zapoza și Bosul ; „buricul pămîntului“ pentru ei, Ocișorul comunică dezinvolt cu Siberia, Singapore sau Chicago ; de aici impresia de spațiu vast pe care ne-o transmite acest colț de țară și de lume, această proză regionalistă (plină de savuroase, curioase expresii dialectale ce alimentează în nu mică măsură umorul povestirii) — impresie întărită și de ritmul narațiunii ample, cu multe digresiuni și opriri. O lume ticsită de fel de fel de oameni, ca tîrgul din Hălmagiu la amiază. Din această mare mulțime ce freamătă în paginile cărții lui Marcel Petrișor — e destul să ne gîndim la armia de personaje, de la protopop și membrii „inteligheției“ la vizitii și slugi, ce se așază la masa de sărbătoare a nedeii Ocișorului — se poate desprinde un șir de individualități memorabile precum : ospitalierul străbun Pătru : „Primea în casa lui pe oricine și trei zile era ospătat drumețul sub acoperișul oblăduitor chiar fără să fie întrebat de unde vine și unde pleacă. Trăgeau la el, ziceau mulți, și sfinți și draci și lotri și oameni cumsecade (...) Pînă și Iancu, săracul, în preumblările sale nebune cînta din fluer mai cu drag ca oriunde în casa lui“ ; „sărîntocul Medrea, cel cu trei copii și două neveste (întrebat de ce și-a luat „două muieri pe cap“, bigamul răspunde făcînd un neașteptat elogiu al primei legături, sfinte : „—Păi, dacă una nu-i bună, ce era să fac ?... Ce-am luat o dată îi bun luat și dacă ne mai trebuie și a doua ne-o luăm și pe aceea ; uneori ne mutăm chiar la ea, dar de lăsat pe cea veche n-o lăsăm în ruptul capului. Prima-i primă și-i dată de Sus, așa că de ea nu putem scăpa cum nu scăpăm de umbră“) ; Iuănul lui Mălăucuț, „omul care ocolise lumea-ntreagă mergînd numai spre răsărit“, care se fălea cu și își etala „toate decorațiile primite-n cele două «bătăi»“ și care avea un mod original de a-i apăra pe cei slabi în timpul încăierărilor dintre flăcăi împungîndu-i pe furiș cu sula pe învingători („—Io, țac ! îi împung și fug, zicea el, iar ăia, cît ar fi ei de porniți pe dușmanii lor, se-ntorc, icnesc, caută, și în timpul ăsta înfrîntul scapă sau

Scanned with OKEN Scanner

măcar apucă să mai răsufle. Altfel zău că s-ar omorî !"); Laia Todicii, americanul întors în Ocișor cu hotărîrea de a-i învăța pe concetățenii săi *gheografia*, în care scop trasează cu plugul o imensă hartă, „America noastră din ogradă"; fiul marelui lotru Cercel, căruia „Toți îi știau de frică și în fața lui păleau ca gutuile"; Toaderul Bulzăscului, visătorul egalității oamenilor; Vîrvara cea bună de povești, „gura de aur" a satului, la propriu și la figurat („C-avea o gură cu dinți de aur ce ardeau ca focul cînd bătea soarele-n ei. Toți ziceau atunci că se-aprinsese, și ea rîdea, rîdea, cu gura pîn'la urechi să i se vadă toată strălucirea"); „filozoful" Nuțu Irinei, moromețianul „mistic": „dar să-l fi mișcat cineva pe el de pe tîrnațul casei lui cînd își mesteca duhanul, ferit-a sfîntul. Stă ca popa (...) și nu s-ar fi clintit din loc, nu pentru strigătul de ajutor al cuiva, dar nici să se fi prăvălit Zapoza peste el. Zăcea așa cumva, pe un scaun proptit de peretele casei, mestecîndu-și băgăul (tutunul) și privind țintă spre soare cu ochii închiși. Ce vedea numai el știa, pentru că n-ar fi spus nimănui vreun cuvînt. Și dacă cineva trecînd pe acolo (...) l-ar fi tulburat cu vreo binețe sau întrebare, el dădea doar din mînă făcîndu-i semn să-și vadă de drum. Și nimeni pînă-n pragul morții nu i-a dibuit taina. Noroc că popa trăncănise după ce-l spovedise: Nuțu stătea de vorbă cu Dumnezeu tîrguindu-se cu el, cînd pe una cînd pe alta"; bogătașul biblic Vacanu („Niciodată omul acesta n-ar fi spus nimănui nu la vreo treabă, după cum niciodată nu și-ar fi știut exact mărimea averii. Îi dase Dumnezeu, ca lui Iov, de toate: și-ncercări, și fii, și fiice pe care știa să le stăpînească...") ș.a.

Deasupra tuturor se află însă bunica paternă a copilului Mihai P., Ruzalia, „faimoasa Ruzalia din Ocișor", „cea mai vestită femeie de pe Criș", „stăpîna". Nu numai pentru că are avere, influență, prestanță: la mese și adunări ridicîndu-se „cît un munte (...), dominînd ca un episcop întreg soborul", „îmbrăcată numai în negru și-nfoiată-n veșminte ca o căpiță de fîn bătută de vînturi", ci și pentru că ea este marea eroină a cărții. Forța evocării naște în romanul lui Marcel Petrișor un personaj pe măsură, extraordinar: monumental și extrem de

Scanned with OKEN Scanner

viu, autentic pînă la ultimul gest și ultima vorbă și în același timp impunător simbolic, întruchipînd nu doar o mentalitate (pe alocuri criticabilă) și o poziție socială (de neacceptat), ci și un ținut și un neam. Prin Ruzalia scriitorul a îmbogățit literatura română cu o nouă eroină de excepție din categoria femeilor tari, „bărbate", o eroină viabilă, memorabilă. Bogată, deținînd pămînt, aur, acțiuni la bancă, plăcîndu-i să se tocmească și să încheie afaceri în așa fel încît „nimeni să nu o dovedească", aprigă la nevoie și uneori aproape crudă (v. episodul pețirii Melaniei), ageră, convinsă că-i „umblă gîndurile prin cap ca șoarecii prin hambar" și că „nu s-a ivit încă pe lume omul căruia să nu-i pot face eu față cu ce mi-o dat Dumnezeu", lăudîndu-se cu știința ei : „eu știu tot ce scrie-n cărți da-n cărți nu scrie tot ce știu eu" (îi spune Ruzalia nepoatei Margareta, sora lui Mihai) și socotindu-se, deși analfabetă, superioară „inteligheției" („Ce, ăia-s oameni, care nu știu decît ce aud ori iau de prin cărți ?"), vioaie, neastîmpărată, adesea pe drumuri (nu degeaba are ea într-o ladă atîtea perechi de cizme : „Toate erau așezate-n rînd, ca copiii la școală, avînd felurite culori, unele mai abitir decît celelalte", printre care una cu potcoave de aur), răzbătătoare („ei nu i se putea nimeni opune"), autoritară, dominatoare, șefă necontestată nu numai a familiei, a clanului ei și peste numeroasele sale prietene, „preutese" și ele, ci și a întregii comunități (care apelează la ea în toate momentele critice, fie că e vorba de o naștere dificilă sau de o corigență), curtată de notabilități și de politicieni, făcînd — „libărală" convinsă — ea însăși „politichie mare", mîndră de rangul ei de „stăpînă" și adeptă a ordinei și a ierarhiei în lume : „își primea musafirii de la diferite înălțimi ale treptelor, după rangul celui venit. Dacă era de seama ei, îl primea jos, în capul scărilor. Dacă era mai jos decît ea, învățător, notar, perceptor, jandarm sau sluga altcuiva, atunci se cobora pe trepte numai atît cît credea ea că se cuvine pentru ca cel împricinat să știe cu cine are de-a face. Iar dacă oaspetele era episcop, primpretor, prefect ori primar în Hălmagiu, îi și ieșea-ntru întîmpinare" și totuși naivă (după cum o dovedește rivalitatea comică, de o mare savoare, cu Măriuțoc, prie-

tena din Ociu), naivă și în fond cumsecade. Cu toată forța sa redutabilă („avea averea, banii, puterea și blestemele oricînd le-ndemînă"), demonstrată pe mai multe planuri — forță economică, socială, morală, fizică, de caracter etc. : „e ca un conzistoriu", spune despre eroină o altă prietenă a ei, Valeria ; „N-o poate nimeni dovedi pe Criș", și desfășurată în toată splendoarea ei în marea scenă a călătoriei la Deva întreprinsă împreună cu surata Valeria Chiș din Tîrnava în scopul salvării nepoatei acesteia din urmă, elevă la liceul din localitate, „buctată" la limba franceză, cu toată aura de fabulos ce augmentează această forță (a născut 12 copii, a întreținut relații — cinstite — cu marele lotru Cercel, poartă aur în tocul cizmei, „un bulgăre de aur mare cît un ou de rață" pe care îl face să apară și să dispară „cu o iuțeală de vrăjitoare" — cum i se pare cel puțin lui Măriuțoc, nimeni n-a văzut-o vreodată dormind, culcîndu-se întotdeauna ultima și sculîndu-se întotdeauna prima ș.a.m.d.), Ruzalia este cutreierată în același timp de *temeri* (de aici titlul cărții). Temeri diverse : pentru averea ei amenințată de înclinația spre risipă a unora din fiii ei și de falimentul unor bănci, pentru reușita unei afaceri, pentru soarta copiilor („Ce s-ar fi făcut oare toți aceștia fără mine ?") și pentru soarta păcii, periclitată de Hitler, pentru păcatele săvîrșite și pentru judecata care o așteaptă — crede ea — după moarte. Aceasta vine punctuală, exact cînd Ruzalia o aștepta. Din revelațiile apocaliptice, inspirate de războiul ce se apropia cu pași mari, ale „bunului" Avram, prezicătorul popular în fața căruia puternica bătrînă se face „mică de tot", devine — pentru prima și ultima oară în viață — ca o mielușea, Ruzalia „află", dobîndește certitudinea că va muri. Și într-adevăr moare, subit, fără să bolească, parcă anume pentru că așa hotărîse ea, la puțin timp după dezmembrarea Transilvaniei, moare am spune din mîndrie, din mîndria ei de *stăpînă* ce nu înțelege să se plece în fața cotropitorului „Hicler". În preziua morții se depășește (sau se regăsește) pe sine făcînd gestul superb de a arunca în foc toate obligațiile țăranilor din împrejurimi (care luînd „împrumuturi din banca aurului din Brad se obligaseră față de ea, ca fiindu-le chezașă") : „— Iar dacă

unii nu vor mai putea plăti, adăugă ea, să li se scadă datoria din partea mea din bancă.“ Înmormîntarea fastuoasă : „Iar la înmormîntare, cînd carul cu boii care o duceau ajunsese în dealul bisericii, la țintirim, coada mulțimii încă nu plecase de acasă“ subliniază măreția personajului nedoborît nici măcar de moarte. Cu toate *temerile* ce-i anunță sfîrșitul, Ruzalia din Ocișor respiră în primul rînd — ca să-l citez pe autor (v. p. 161) — *„bucuria unei temeinicii“*. Nu știu dacă Marcel Petrișor, înainte de toate un povestitor dăruit cu suflu evocator și umor, ne-a dat un roman (cum se subintitulează volumul său). Am însă impresia că el a scris o carte admirabilă, deosebit de frumoasă și că a reușit să creeze un personaj de o remarcabilă vitalitate artistică. Oricum, călătoriile Ruzaliei nu par să fi luat sfîrșit odată cu moartea ei : cizmele cu potcoave de aur cu care este ea îngropată vor poate să indice că eroina mai are un splendid drum de făcut, o luminoasă cale de urmat. Lumea de apoi de care ea păruse atît de preocupată ar putea fi în cazul ei o *existență literară prelungită*.

Scanned with OKEN Scanner

În primăvara anului 1944, în plin război încă, Erich von Vogelbach din München, profesor de logică și scriitor de notorietate internațională, efectuează o călătorie în România. Toate drumurile duc, pentru el, în țara noastră. În tinerețe făcuse studii de romanistică și învățase în mod deosebit limba română, atras mai întîi de „sonoritatea ei albastră", apoi de „lexicul de-o vie plasticitate al unor texte literare". Pe de altă parte, buna Mariechen, menajera bărbatului studios și solitar, acum în vîrstă de 50 de ani, părăsit de soție în ajunul războiului, are o soră măritată „tocmai în România", undeva în Moldova. Ceea ce determină însă în primul rînd călătoria e afecțiunea pe care cincuagenarul o poartă tînărului de 16 ani Rudi (Rudolf) Ursache, un „superb adolescent coborît parcă din pînzele italienilor" : „Afecțiunea, cîtă mai rămăsese în inima lui, o dăruise întreagă prieteniei cu tînărul Rudi...". Originar din Bucovina, nepot după tată al lui Sadoveanu (!), Rudi Ursache ajunge în 1943 — după ce mama lui, rămasă văduvă, se repatriase în Austria, mai aproape de rudele ei, și tocmai în urma unui conflict cu acestea, ce-l decide să fugă de acasă — la München, unde găsește de lucru în laboratorul unui chimist și unde îl cunoaște pe protectorul său, profesorul Vogelbach. Erich se dovedește însă incapabil să-l pună pe tînărul refugiat la adăpost de mizerii și persecuții ; împins, iarăși, la un act disperat, Rudi fuge din nou, de data aceasta înrolîndu-se voluntar... De formație umanistă (la Göttingen îl cunoscuse pe Tudor Vianu), profesorul și scriitorul (în acel moment lucra tocmai la un

Scanned with OKEN Scanner

roman despre războiul de 30 de ani) Vogelbach păstrase o firească rezervă față de regimul nazist al lui Hitler, cu care refuzase să colaboreze ; rezervă și refuz ce nu întîrzie să fie remarcate și care îi aduc unele neplăceri : cu un an înainte (deci în 1943) fusese scos de la Universitate și tot de atunci încep să i se facă diverse șicane, ba chiar devine obiectul unor mici agresiuni. În același timp notorietatea și meritele sale îl protejează prin relațiile pe care le are și de care profită cu prilejul călătoriei (scrisori de recomandare semnate de personaje influente îi vor deschide în România toate ușile). Oricum, în Germania, Erich Vogelbach nu este propriu-zis un opozant (și cu atît mai puțin un luptător), ci „doar" un savant și un artist refugiat în turnul de fildeș al unor înalte preocupări creatoare. Un turn mai mult sau mai puțin ocrotitor, mai mult sau mai puțin de fildeș. Refugiul însuși era în condițiile de atunci riscant, bătător la ochi, rău văzut.

Din acest turn de fildeș așa cum este el, *călătoria* îl aruncă pe erou în lumea aventurii. În tren, între Viena și Budapesta, devine fără voie martorul puternic și — aș spune — plăcut impresionat al uciderii și azvîrlirii din vagonul în mers a unui antipatic SS-ist (plecat să lupte împotriva partizanilor iugoslavi) de către un fals pastor, foarte priceput în materie de revolvere. La Budapesta, unde face o întrerupere, o întîlnește pe frumoasa poloneză Ana ce se întorcea de la Dachau, unde fusese ca să-și caute soțul, pe care nu-l găsise însă și despre care aflase apoi întîmplător că murise într-un alt lagăr. În orașul de pe malurile Dunării, Erich și Ana trăiesc o scurtă dar pasionată poveste de dragoste. Marile aventuri îl așteaptă însă pe erou în București, în România. Bănuit de oficialitățile antonesciene reprezentate de odiosul și jalnicul „coleg" Cristache Gîrloanță, profesor la Drept și informator, a fi un important emisar al Berlinului, poate chiar un trimis al Führerului, în relații amicale cu generalul Mendel, împreună cu care merge „la dame, la Sinaia", Erich dispune de o solidă acoperire și de largi posibilități de mișcare. Mai vechile sale sentimente antifasciste îl apropie de mișcarea de rezistență de la noi, pentru ca în cele din urmă, în vara anului 1944,

Scanned with OKEN Scanner

să se angajeze activ în luptă. Profitînd de o împrejurare favorabilă (descoperirea unei crăpături într-un zid) și modelat probabil și de întîmplarea din tren, împușcă de la distanță (pe vremuri fusese un fel de campion de tir) pe un atașat de la legația germană. După mutarea sa în „vila dintre vii a doamnei Baumberger" de lîngă Tîrgoviște culege informații în legătură cu mișcările de trupe, intră în contact cu niște prizonieri sovietici, emite semnale luminoase pentru a orienta aviația aliată, se ține la curent cu situația de la Palat etc.

Printre colaboratorii lui Erich se află și un grup de tineri : Andrei Wild, Dorel Iliescu, Adrian Florin Antofie — favoritul profesorului neamț. Cu un an înainte, pentru că vorbise prea mult, Adrian fusese ridicat de pe stradă și dus la poliție, întîmplare de pe urma căreia se alege cu o traumă ; suferă deci de cumplite dureri de cap și are violente halucinații. Adrian e dublul lui Rudi ; ambii adolescenți au aceeași vîrstă (16 ani) și cîte un unchi Benedict în biografiile lor. Treptat, Adrian i se substituie lui Rudi în inima profesorului Vogelbach, substituire justificată și consfințită de apariția neașteptată în zona tîrgovișteană a unui Rudi transformat total în rău, devenit (în urma unor complicate peripeții pe care nu le mai rezum) un hitlerist fanatic. Adrian „comunică" în același timp și cu idolul său, Erich. În toiul halucinațiilor sale tînărului i se pare că participă la evenimente din vremea Războiului de 30 de ani, război evocat de Vogelbach în romanul la care lucra. Ca și Erich, Adrian este îndrăgostit de Thomas Mann, în aceeași măsură obsedat de nuvela *Moartea la Veneția*, cartea de căpătîi a amîndurora (profesorul și-o luase cu el în călătoria sa). Și mai ciudat e faptul (o altă consecință a traumei suferite) că Adrian poate viziona în vis filmul a tot ceea ce trăise sau trăiește în prezent Erich. Tînărul lovit în cap, profet accidental (de la accident), știe ceea ce știe memoria prietenului său mai vîrstnic, vede ceea ce văzuse acesta : străzile pe care mersese cu numai cîteva ore mai înainte, oamenii cu care se întîlnise, scrisoarea (de la Ana) pe care o ținuse în mînă... Adrian *vede chiar mai mult* : îl vede pe *celălalt*, pe *el* : „—Despre cine vorbești ? Pînă acum nu mi-ai vorbit de nici

un el... — Vă vorbesc acum, lăsați-mă să-mi recapăt ritmul din vis și puțin din starea aceea... În tot timpul călătoriei dumneavoastră la București, v-a însoțit cineva care n-a mai apărut pînă acum în visele mele... Un bărbat... — Un bărbat care mă urmărea..., nu se stăpîni Erich. — Da, domnule... Vogelbach se opri și se întoarse să cerceteze aleea, temător că necunoscutul îl urmărește încă. Șoseaua era pustie, doar o pisică albă traversa mai încolo, sub coroanele înălbite de creta lunii. — Oh, nu-i vorba de un pieton, domnule... Bărbatul acela s-ar zice că e un zburător, numai că el nu face nici o mișcare ca să vă ajungă... Stă tot timpul la o masă roșie, la vreo cinci-șase metri deasupra capului dumneavoastră, cu multe foi de hîrtie în față și cu condeiul în mîna dreaptă... El vă scrie, domnule... — Iartă-mă : îmi scrie scrisori ? — Nu, Herr Professor ! făcu agasat Adrian. El vă scrie viața și faptele și vă face acum vesel și vorbăreț, acum îngîndurat și închis. Vă închipuiți că sînteți liber să faceți orice, numai că el singur decide..."

Libertatea „nebunească" a genului popular al prozei de aventuri ce marchează pentru Mircea Horia Simionescu întoarcerea de la meta-roman la roman suferă în acest punct o bruscă și drastică limitare : *„el singur decide"*. Viziunea tînărului cu creierii zdruncinați dar cu picioarele înfipte în sfînta pulbere a romanului așa-zis realist înfățișează culisele aeriene ale meta-romanului : în care scriitorul cu identitatea reală Mircea Horia Simionescu scrie viața scriitorului-personaj Erich von Vogelbach care scrie în timpul celui de-al doilea război mondial un roman despre războiul de 30 de ani și care, spre a se consola, își imaginează că poate „și el, omul cu ochii verzi (Mircea Horia Simionescu) este scris de cineva". Realitatea autorului real devine ea însăși incertă. Ne aflăm într-un cerc vicios : după destrămarea ficțiunii, destrămarea realului. Autorul scoate capul din text, dar din spatele autorului scoate la rîndul lui capul cel care îl scrie pe autor. Personajul *scris* se răzbună dorind „să moară și capra vecinului", să pățească și „vecinul" (autorul) ceea ce a pățit el : să-l *scrie* și pe el cineva. Rezultă o fantastică suprapunere de *scriitori* și *scriși*. Scriitorul care face levitație, împreună cu biroul

Scanned with OKEN Scanner

său de lucru (masa cea roșie la care stă tot timpul), nu este Scriitorul-demiurg ci un scriitor pur și simplu; adică „acel bărbat cu ochii verzi și fața prelungă, cu fruntea înaltă", care „Cînd durerea și răul îl aduc în stare de furie sau, dimpotrivă, de adîncă decepție, ridică receptorul și o sună pe iubita lui. E o femeie frumoasă și de o rară inteligență, eu o văd uneori și pe ea (precizează vizionarul Adrian, n.n. V.Cr.), o întreabă deznădăjduit ce să facă". Adrian (în nu mai mică măsură *scris și el*) mai vede ceva și tocmai acest ceva îl îngrozește cel mai tare : el vede că bărbatul „cu ochii verzi" — „mai are în față doar cîteva foi", ceea ce înseamnă că zilele sau poate chiar ceasurile lui Erich sînt numărate. Și într-adevăr, în finalul romanului, personajul moare subit. Erich suferea de inimă : făcîndu-l să leșine într-o tutungerie, la puțină vreme după sosirea lui în București, autorul ne avertizase, „motivase" decesul prematur al eroului său.

Romanului propriu-zis îi este anexată o *Addenda*, cuprinzînd scrisori (printre care două semnate de Charlotte, fosta soție a lui Erich), pagini de jurnal, convorbiri, documente etc. ce completează și pe alocuri lămuresc biografia eroului. A cărui viață sentimentală, de pildă, apare cu mult mai bogată din *Addenda* (ce înregistrează și o Francesca, și o Betina, și o Maria, și o Olga) decît din roman (în care e vorba doar de o fostă soție și de o iubire pasageră). *Addenda* se încheie cu un fragment intitulat *M. H. Simionescu către Alexandru Dumbravă, cititor al său* (un cititor de modă veche, pare a sugera numele neaoș, „sămănătorist"), în care autorul își divulgă intențiile (o parte din ele) și modelele, două literare, două reale : „Aveam de gînd de mai multă vreme să rescriu, rezervîndu-mi toată libertatea, una din operele foarte cunoscute ale literaturii clasice, spunîndu-mi că experiența merită să fie făcută, spre a-mi dovedi, de față fiind cititorul, că lectura unei cărți însemnează ea însăși o nouă creație (...). Am transcris nuvela lui Thomas Mann *Moartea la Veneția*, uneori îndrăznind să copiez pur și simplu cuvintele maestrului (...) În persoana lui Erich von Vogelbach s-au întîlnit chipul unchiului meu Paul, cel al profesorului meu de filozofie din liceu și, din momentul în care a început să călătorească, aba-

Scanned with OKEN Scanner

tele Paul de Marenne, cunoscutul personaj din *Zodia Cancerului*. Stranie întîlnire, dar întru totul adevărată." După o apariție aproape mitologică în finalul romanului, vizionar-înaltă de nu „în cer", dominatoare și impunătoare, suverană, chiar dacă nu demiurgică, autorul încheie *Addenda* cu o mică intervenție lămuritoare, cu o mărturie așezată, modest, după alte mărturii. Și într-un caz, și în altul Mircea Horia Simionescu, întors la roman pînă la romanul de acțiune și de aventuri de tip să zicem Eugène Sue (crăpătura în zid prin care trage eroul e din recuzita prozei foiletonistice) după o îndelungată explorare a zonelor meta-romanului, se întoarce, în cadrul acestei întoarceri, din nou în direcția inversă.

Cele mai bune pagini ale romanului (subintitulat de altfel roman) lui Mircea Horia Simionescu mi s-au părut acelea care evocă episodul erotic budapestan adăpostit de casa feeric întoarsă „spre un cot al Dunării" și mai ales acelea — excelente, dintre cele mai sugestive pe această temă — ce ne introduc (o miraculoasă baie de prezent istoric) în atmosfera Bucureștiului din primăvara anului 1944, un mare oraș adaptat momentului (de război), în continuare trepidant și vesel, în ciuda îngrijorărilor mai mult sau mai puțin superficiale (episodul plimbării nocturne a lui Erich, însoțit de Cristache Gîrloanță, după ieșirea de la spectacolul de varietăți de pe Batiștei). Cele mai neizbutite — acelea ce înfățișează lecția de geografie lirică servită de sus de tînărul Dorel Iliescu profesorului german, împreună cu care se suise — în acest scop — pe un promontoriu „de unde se deschidea spre apus larga panoramă a văii Ialomiței". Slăbiciunea romanului provine din convenția la care recurge : a străinului care admiră, care descoperă cu încîntare o lume pînă atunci, lui, necunoscută (convenție în general mai puțin viabilă decît cea opusă : a străinului care critică, care surprinde aspectele negative ale unor realități — vezi *Scrisorile persane*). Dincolo de ironiile și disprețul cu care îl tratează pe Gîrloanță, lui Erich von Vogelbach îi place în fond tot ce vede în călătoria sa : îi place pînă și redingota albă a unui pseudochelner văzut într-o cofetărie, în realitate un discipol al unui mare pictor care își avea rezervată o masă în

Scanned with OKEN Scanner

acel local și pentru a cărui apărare tînărul îmbrăcase umilitoarea uniformă : „își apăra maestrul și prin el apăra de ură arta...“ Îi place atît de mult încît mai tîrziu Erich își va comanda și el una la fel (în care va fi înmormîntat) ! Ideea redingotei place mult și lui Mircea Horia Simionescu, care, de altfel, o va expune pe coperta volumului ca titlu. Întorcîndu-se la convenția romanului evitat atîta vreme scriitorul optează pentru cîteva din cele mai convenționale convenții ale genului. Asupra căruia (precum și asupra literaturii și a artei în general) autorul continuă să mediteze și în acest volum în care foșnetul frunzișului amintește personajului-scriitor de paginile unei cărți răsfoite (p. 42). Reflecții grave, de cele mai multe ori interesante brăzdează romanul de acțiune și aventuri, intersectează itinerarul călătorului entuziast. Iată una din ele : „Totul e literatură (...), artistul se bucură de privilegiul că evenimentele pe care le trăiește se află de la început la o mare distanță de epiderma lui. Un fel de scut de sticlă, a cărui culoare și grosime îl protejează, îi îmbracă trupul și înfățișarea aspră a lucrurilor ajunge să aibă calitatea unei mîngîieri, toate spectacolele vieții, inclusiv cele dureroase, îi apar civilizate, inteligibile, utile. O bucurie sau un necaz intră în conștiința de mult avertizată atît de bine prefabricate, că n-ai putința să întrevezi ce se află la originea lucrurilor, care este realitatea ce bucură sau întristează pe ceilalți. Presentimentul că întîmplarea se traduce curînd în ceva durabil îi diminuează simțitor asprimea, îi dă un sens diferit de cel al sentimentelor, îi conferă altă structură.“

Scanned with OKEN Scanner

A treia carte de proză a poetului Nicolae Ioana, *Strada Occidentului*, mi-a amintit, pînă la un punct, de *Lunga călătorie a prizonierului*. Spre deosebire însă de romanul din 1971 al lui Sorin Titel, aici „prizonierul" reușește la un moment dat să evadeze : avem de-a face deci nu cu o *călătorie*, ci cu o *fugă*, o fugă dîrză și resemnată în același timp, care ia sfîrșit numai o dată cu uciderea urmăritului de către unul din urmăritorii săi. În toamna anului 1946 (cea mai importantă precizare de ordin istoric, dintre puținele existente în carte, delimitînd în chip net perioada tulbure, de neașezare, a primilor ani de după război, la care se referă, explicit, romanul lui Nicolae Ioana), într-o „dimineață răcoroasă a anului 1946" deci, Petrică Ciobanu, un țăran dintr-un sat din apropiere, de peste dealuri, vine la oraș (în orașul P.) ca să se vadă cu un fost camarad de front, pe nume Dinu Clejean. Negăsindu-l pe acesta la adresa „notată" și pe coperta volumului, adresă ce însă nu mai părea valabilă, Petrică Ciobanu începe să se intereseze de prietenul său pînă ce atrage atenția unui ins îmbrăcat într-un „loden cărămiziu" care îl informează că Dinu Clejean „Nu mai locuiește în orașul nostru". În speranța că va afla mai multe despre soarta camaradului de front, „Omul în haine de dimie" se ține scai de omul în „loden cărămiziu" împreună cu care pătrunde în cele din urmă într-un imobil ciudat : „Clădirea aceea era plină de oameni (...) Erau trași la față, picoteau de somn, foiau în toate părțile pe coridoarele acelea ca niște tunele întunecoase și reci, fără să-l ia în seamă. Uneori se auzea și cîte un

Scanned with OKEN Scanner

strigăt îndepărtat, dar pierea și el sub zgomotul pașilor. Aerul era greu. Cele cîteva becuri luminau strident. Nu cunoștea pe nimeni!" Doarme peste noapte acolo și încep să i se pună întrebări fără să înțeleagă prea bine unde se află și ce se petrece cu el. Angrenajul în care intrase parcă de bunăvoie îl transformă însă repede într-un captiv. După o serie de „ședințe" în cursul cărora caracterul de interogatoriu al discuțiilor se accentuează („Cine e Dinu Clejean?", vor în primul rînd să știe anchetatorii) eroul e scos din oraș într-o mașină și, silit de paznicii săi să facă, în plină toamnă, baie într-un rîu, izbutește să fugă, așa cum era, dezbrăcat, gol ca Adam. Urmează căutarea fugarului prin „satele din jur", la cariera din perimetrul lor (și chiar la o mînăstire de maici!) și o dată cu aceasta încep — mai bine zis continuă — suferințele noului Adam.

În paralel, romanul înfățișează întîmplările și soarta Mariei, soția celui dispărut, rămasă în satul de unde a plecat Petrică Ciobanu. Maria, nume fundamental în proza lui Nicolae Ioana (în rătăcirile sale, eroul va fi adăpostit pentru o noapte de o femeie, tot o Marie, „Noua Marie", cum i se spune în carte), primește vizita unui anume Ștefan Ulieru, „Musafirul" (nepoftit și de rău augur), care, privind cu atenție fotografiile de pe pereți, o descoperă pe aceea a lui Dinu Clejean „cu aerul că intrase în posesia unui document de preț" (Ștefan Ulieru va întocmi apoi un raport și va reapărea în ultimele pagini ale romanului ca s-o anunțe pe Maria să nu mai aștepte, să nu-și mai aștepte bărbatul, la acea oră deja mort, undeva în munți), apelează la domnul Simon — un orășean adus în sat împreună cu o imensă nevastă și cu „micul monstru", fetița lor bolnavă, „un copil anormal", de nădejdea că Chilibățoaia, bătrîna lor gazdă, va reuși s-o vindece, cu „știința ei ocultă", pe Sima, să anime „masa informă de carne" a „domnișoarei adormite", s-o trezească la viață — rugîndu-l să-i scrie un memoriu, memoriu pe care însă domnul Simon îl tot amînă, temîndu-se de consecințe și mărturisind că se teme, îndemnată de o consăteancă hrăpăreață (care o jefuiește pe față, luîndu-i uneltele din curte), se duce la oraș (în orașul unde dispăruse Petrică Ciobanu) ca să consulte

un avocat (în loc să-i dea un ajutor sau măcar un sfat, avocatul îi dă însă — îi vinde mai exact — un cal !), suportă persecuțiile majurului Nicula, care o pune să spele podelele la primărie de ciudă că femeia îl respinge, se pomenește într-o seară, nevastă rămasă singură, cu un pețitor, un bărbat cinstit și sincer, un venetic poreclit Zilierul sau Omul-cu-merțicul (cîteva fragmente din actualul roman au apărut ca bucăți independente în *Pasagerul*) iar în finalul cărții — după plecarea tainică, rușinoasă a soților Simon — cu odrasla lor, lăsată oarecum în grija ei de niște părinți exasperați și lași : „micul monstru", acest ultim plocon pe care i-l aduce bietei femei vitregia soartei, pune vîrf necazurilor Mariei Ciobanu.

Nu numai timpul, ci și spațiul narațiunii este determinabil în acest roman ce pare la prima vedere a-și fi propus să plutească în vag spre a viza mai bine condiția universală a omului. Ne aflăm, după cum am mai spus, în perioada imediat postbelică, în anul — sigur nu de grație — 1946, dar nu oriunde, ci într-o anume lume rurală românească. Harta romanului înfățișează un arhipelag de așezări sătești : satul de baștină al eroului, în care rămîne Maria și căruia îi este consacrată cam jumătate din carte, „satele din jur" (din jurul orașului P.) — satul lui Macarie Strîmbu, în hambarul gospodăriei căruia Petrică Ciobanu se ascunde, gol, după evadare, și al lui Vasile Bagădeseamă, ginerele lui Macarie și multă vreme însoțitorul ambiguu al eroului pe care totodată vrea să-l ajute — și îl ajută, și să-l predea (cei doi se despart însă înainte ca fugarul să fie înhățat și ucis), „satul vecin" (unde omul legii, nepricepînd situația, crezînd că are de-a face cu niște bețivi puși pe glume, refuză să-l aresteze pe Petrică Ciobanu, care se autodenunță hotărît după ce fusese denunțat tot atît de hotărît de prietenul său Vasile), un alt sat, vecin cu „satul vecin", aflat la 4 km de acesta din urmă, unde descinsese deja domnul Subu, „superiorul de la centru", cu toată echipa lui de urmăritori (Andrei Bivolu, Bălănică, Roșcovanul, Eftimie), unde primar e Mititelu și unde există pericol de inundații (din cauza ploilor aproape neîntrerupte în narațiune, căzînd cu o insistență simbolică), satul de unde Maria cumpără calul avocatului ș.a. Relie-

Scanned with OKEN Scanner

ful dominant al evocărilor, pline de dealuri, dîmburi, rîpi și chiar munți (relief ce „justifică" existența carierei la care lucrează Vasile și „Noua Marie" și unde se ascunde, un timp, fugarul, cariera reprezentînd adevărata capitală a acelui ținut rural, a cărui viață o influențează) ne permite chiar să identificăm regiunea — montană și mai ales submontană — în care se desfășoară acțiunea romanului. Ținînd seama și de faptul că autorul e din Argeș, orașul P. ar putea fi Piteștiul, vechiul Pitești. Totul pare foarte material, foarte concret, foarte real (dealurile, cariera, cîrciuma plină de oameni în care eroul intră, imprudent, împreună cu Vasile, interiorul casei Mariei cercetat de afară, din curtea cufundată în întuneric, de spionul voluntar al satului, alertat și iritat de îndrăzneala peținorului, stiva de lemne din incinta gării, în spatele căreia încărcătorii de la rampă beau țuică, locul de groază de sub pod unde vuiește bulboana și unde într-o noapte rece Andrei Bivolu, terorizat de prezența Roșcovanului, coboară... ca să scape de frică, chipul fanaticului Andrei Bivolu, ucigașul eroului, văzut prin fereastra vagonului de tren) în această narațiune nerealistă care ne șochează din cînd în cînd, întotdeauna la timp ca să nu ne fure iluzia vieții „adevărate", „așa cum e", prin ceea ce lasă voit inexplicat sau prin stîngăcia calculată a unor neverosimilități și în care unele influențe sînt vizibile (imobilul în care eroul își pierde libertatea e kafkian, după cum kafkiană e și culpa sa nedeterminată, legată de persoana misteriosului Dinu Clejean, un fel de Godot, însă nu așteptat, ci căutat — „misiunea" eroului — care „trebuia oricum să fie dusă la bun sfîrșit" — fiind aceea de a-l găsi pe Dinu Clejean). „Parabola cea mai bună — arată pe drept cuvînt Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, III, p. 528 — este aceea care face pe cititor să uite că este vorba de o parabolă". Nici *Lunga călătorie a prizonierului*, nici alte romane-parabolă mai noi nu-l fac pe cititor să uite că în ele este vorba de o parabolă. În schimb, deși cartea unui poet, sau poate tocmai de aceea, *Strada Occidentului* reușește această performanță, desigur în primul rînd datorită densității, substanțialității evocării, care are ceva din „grosimea", din consistența

Scanned with OKEN Scanner

hainelor de dimie purtate la începutul narațiunii de personajul principal. E destul ca autorul să ne pună în fața ochilor „bocancii aceia mari și plini de noroi ai femeii“ ce lucrează la carieră, primul lucru pe care Petrică Ciobanu îl vede intrînd în casa Mariei, a „noii Marii“, ca să nu ne mai intereseze decît ei, bocancii plini de noroi și de semnificație, martorii elocvenți ai unei vieți grele, îndurate cu bărbăție. Se mai întîmplă însă ceva cu și în cartea lui Nicolae Ioana. Nu numai că, citind-o, noi uităm de parabolă, dar și parabola uită, de la un moment dat, de ea. Căci dacă nu putem ști cu precizie cine sînt urmăritorii, ce hram poartă (deși trecutul lui Andrei Bivolu, pe care de altfel nici nu-l cheamă așa și care, cuprins de fierbințeală și aiurînd, rostește numele unui anume Hollman, pare a ascunde o orientare nazistă ce ne-ar putea sugera coloratura politică a întregului grup), putem ști cu certitudine cine este, pe cine reprezintă Petrică Ciobanu. Eroul simbolizează țărănimea și suferințele ei seculare, talpa țării și tot ce a apăsat asupra ei de-a lungul istoriei, firește pînă în anul la care se oprește narațiunea, primul an postbelic, ce i-a scăpat pe oameni de război, dar nu și de necazuri. Un gălăgios tovarăș de captivitate al eroului îl numește, cu dispreț, „țăran puturos care suferă fără să scoată un cuvînt“. O anumită resemnare mioritică îi este, într-adevăr, proprie personajului : „Petrică Ciobanu se întoarse cu fața la perete. «Fie ce o fi !, își spuse el. Dacă o fi să mă prindă, să mă prindă !Dac-o fi să mă omoare, să mă omoare ! Destul m-am speriat de oameni. N-o să mă sperii acum și de propriile mele gînduri.».“ Scriindu-i soției, o îndeamnă *să aibă răbdare*. Așa cum are el, așa cum a avut el, în război, ca de altfel întreaga viață : „Își aminti nu numai de chinurile prin care trecuse în ultimele zile, dar și de pedepsele primite la școală pentru fiecare literă, cuvînt sau rînd, greșite, de petele de cerneală pe care le ascundea rupînd pagină după pagină, încît în jurul lui se făcea o grămadă de hîrtii cocoloșite, pe care în final învățătorul îl punea să le înghită ! «Una cîte una, una cîte una, vei avea de ros pînă diseară !» Și Petrică Ciobanu se așeza la mîncat hîrtii...“ Cu „trupul întreg plin de răni“, cu degetele

„boante“ și „alte cicatrice“, Petrică Ciobanu pare un martir. „Te-au rănit și te-au umilit !“, îi spune eroului Maria de la cariera de piatră, iar Maria de acasă are și ea „zeci de răni pe trup“, de la o căzătură, precizează autorul. Banalul accident maschează de fapt impactul dur cu viața, cu viața ei plină de greutăți și necazuri, al cărei remarcabil simbol îl constituie „micul monstru“ abandonat de părinți, cu care eroina, femeie cu doi copii, însărcinată, avînd în grijă pe deasupra o bătrînă, și fără bărbat, se procopsește în final. Întregul sat, toți oamenii vin în pelerinaj să-l vadă, căci la urma urmei el e și simbolul lor, nu numai al Mariei, e simbolul vieții tuturor. O serie de imagini-oglindă (uciderea cîinelui vagabond, agonia calului cumpărat de Maria și înjunghiat de un țigan, molestarea sălbatică a biciclistului, linșarea veneticului-petitor) reflectă și intensifică suferințele protagoniștilor. Atîtea răni și umilințe presupun o vulnerabilitate specială, pe care personajele lui Nicolae Ioana o au (Petrică Ciobanu dispare „ca un pui din bătătură“ și în timpul rătăcirilor sale e făcut pur și simplu prizonier de un băiat înarmat din belșug cu pietre și bun țintaș) și pe care autorul o subliniază prin *infantilizarea* lor. Oameni în toată firea sînt bătuți la palmă ca la școală, rîd în chip molipsitor, fără motiv și mai ales plîng ușor, *ca niște copii* : „Petrică Ciobanu, retras într-un colț, plîngea.“. ; „— Nu sînt Hollman ! Nu sînt Hollman ! (țipă eroul n.n.) De ce spui asta ? Și izbucnind în plîns își lipi fața de pieptul omului (al lui Andrei Bivolu, n.n.)“ ; dar și Andrei Bivolu plînge „ca un copil“ la p. 236 ; ca și domnul Simon de altfel : „Domnul Simon, retras într-un colț, plîngea ca un copil.“. Din asemenea reacții ies acele neverosimilități ce „corectează“ impresia de lectură în sensul dorit de autor, care scrie și vrea să scrie o proză modernă, eliberată de canoanele mimesisului. Cîteva capete de personaje care rîd tot timpul („Rîde tot timpul, de parcă rîsul ar fi de pomană ! Dar ce să-i faci, dacă asta e firea lui ?“) sînt ca niște felinare care fac și mai de nepătruns bezna din jur. *Tăria* acestor ființe slabe, ușor de rănit nu e însă, la rîndul ei, mai puțin indiscutabilă : Maria (și în general Mariile) rezistă tuturor încercărilor iar Petrică Ciobanu se îndreaptă

Scanned with OKEN Scanner

neabătut spre oraș, acolo unde speră să-l regăsească pe Dinu Clejean, simbolul camaradului, al prietenului, al solidarității umane. Condiția universală a omului — ținta oricărei parabole — se „restrînge" în romanul lui Nicolae Ioana la condiția unei anumite categorii sociale, ce-i drept fundamentale. Parabola tezistă se transformă într-un impresionant și spontan recviem consacrat „opincii", suferințelor și jertfelor din trecut ale țărănimii române. Un generos suflu poporanist străbate această carte cu reminiscențe din Kafka și Beckett, în care întîlnim chiar și unele (culmea, acceptabile în context !) accente sămănătoriste : „Orașul nu era de ea !", gîndește Maria Ciobanu după expediția ei nereușită la avocat ; aici „oamenii își băteau joc de ea" și era normal ca „Petrică să se piardă printre oamenii aceia fără căpătîi, în mulțimea aceea alergînd pe străzi, ca și cum cineva nevăzut o împingea, fără încetare, din spate.". *Strada Occidentului* e o carte în care există un autentic fior tragic.

Un nume demult sigur în poezia română contemporană, Nicolae Ioana e pe cale să devină un nume sigur și în proza noastră de azi.

Scanned with OKEN Scanner

Între două femei, Daria, cu care conviețuiește destul de agitat, și Eulalia, fosta iubită, cu care se mai întîlnește din cînd în cînd pentru a-i asculta reproșurile, între două călătorii în străinătate (la congrese și simpozioane de specialitate), între două vizite de lucru (conducea acolo un cenaclu) la laboratorul de euritmie al profesorului care își învață pacienții (elevii) *să respire* („respirația“ respectivului laborator va fi însă destul de scurtă) și între două vizite de plăcere și destindere (nu întotdeauna reușite însă) la Casa Monteoru, restaurantul breslei, între două telefoane primite de la prietenul Ștefan Doga, romanticul bezmetic pornit să caute aur pe Crișuri, între o zi de redacție (unde situația sa devine tot mai „fragilă“) și alta, între o audiență (în speranța rezolvării unor probleme ca buletin de București, serviciu etc.) și alta, eroul, de profesie antropolog, scrie ; scrie, la persoana a II-a, chiar cartea pe care o citim, un roman despre Daria și Eulalia, despre Ștefan Doga și alți prieteni, despre Istanbul, Roma și Berlin, despre laboratorul de euritmie, Casa Monteoru, atmosfera și colegii de la „Revista noastră“ (periodic în care semnează — pînă la desființarea ei — o rubrică de observații antropologice) și, firește, despre el însuși, despre tribulațiile sale sentimentale, profesionale, sociale, despre „neașezarea“ (p. 109) lui în toate planurile. Un roman de actualitate așadar (într-o pagină apar cifrele anului 1980), al imediatului (autobuzul 331, de mult intrat în literatura contemporană, „circulă“ și aici), hrănindu-se cu „pîinea cea de toate zilele“ a literaturii : cotidianul,

viața din jur, ce ne inundă din toate părțile, existența obișnuită, obișnuită și imprevizibilă. Daria e medic, lucrînd într-un domeniu de mare răspundere : chirurgia creierului. Eulalia e judecătoare la Judecătoria sectorului 2. Ambele îi furnizează eroului, sistematic sau nu, „cazuri" : „Ți-am adus copia unor dezbateri din procese clasate. Asta-i tot ce am voie să scot din Arhiva Judecătoriei, spune ea. O asiguri că-i destul, prea destul. Răsfoiești, citești, afli. Ce făcea el, inculpatul ? Multe făcea". La rîndul ei, Daria relatează un „caz" de la spital : „Pe hol, o abordează un pacient de la pavilionul centenarilor, o roagă să-i cumpere țigări Mărășești ; zice că nu are pe nimeni, nu are pensie, nu are pe ce să-și ia țigări. Îi spune Dariei : scopul meu în viață este fumatul de țigări Mărășești. Aș vrea să trăiesc mult ca să pot fuma cît mai mult." Un alt caz de la spital (un bolnav iresponsabil și incurabil comite o crimă) le aduce față în față pe cele două rivale : Daria, care îl externase pe viitorul asasin, e nevoită să se înfățișeze în fața instanței, personificată de o Eulalie dornică de răzbunare dar în fapt ireproșabilă și dreaptă. Scriitorul nu insistă însă asupra unor anumite zone ale vieții în detrimentul altora ; nu sînt nedreptățite de pildă în roman nici mediul redacțional (cu ședințe, șefi, colegi, colaboratori ori simpli grafomani de la care eroul primește diverse „încropeli antropologice" iar într-o zi chiar „o căpiță de roman istoric"), nici lumea (fauna) de la casa Monteoru, cu tipurile ei (dogmaticul reciclat sau „genul de nonconformist sătul"), nici generațiile mai noi : „Ești curios ce va face ea, generația voastră, alfabetizată la cursuri de zi, mai subtilă decît precedenta, mai bilingvă ; generația care a auzit de Kafka-Kerouac-Kern ; ești kurios ce va face ea kînd îi va veni rîndul să-și spună kuvîntul." Sarcastic, compact, cărnos, romanul lui Vasile Andru reușește să pună pe picioare un număr însemnat de personaje, de la triunghiul erotic neconjugal *ea-el-ea* la, să zicem, Dumitra, autoritara femeie de serviciu a redacției, fata de primar ce nu-și face de rușine sîngele deși, rămasă fără școală din cauza războiului, a ajuns la mătură. Lista personajelor cărții ar fi incompletă dacă

Scanned with OKEN Scanner

nu l-am menționa și pe ades citatul hominid de la Bugiulești, un personaj aproape și el printre celelalte, ieșind mereu îndîrjit în calea eroului antropolog, care însă nu pare prea bucuros să-l întîlnească. O reușită certă înregistrează scriitorul cu Daria și Eulalia, cele două eroine ale cărții. Despre Daria se spune că are „un suflet moale din care se poate modela orice suferință", că e „făcută să piardă" ; „de-o apatie scandaloasă", înecată parcă mereu într-o mare de oboseală, fire depresivă, Daria este în același timp muncitoare, încăpățînată, devotată celor din jur ; „capacitatea ei de a trăi mizeria altora" merge pînă la sacrificiul de sine (și al sinelui) ; forța acestei femei e tocmai acel „suflet moale", pe care îl pot ușor modela suferințele semenilor ; abulia și deprimarea ei ascund o energie a datoriei și iubirii ; Daria vrea nu numai să fie iubită, ocrotită, ci și să iubească, să ocrotească. O depresivă este și Eulalia, deși ea pare mai activă, mai tare ; s-a dedicat binelui dar „Cultul binelui naște în ea nu împăcare, ci dispreț față de voi, imperfecții, păcătoșii. Îți scoate ochii cu chestia asta, îți amintește mereu că ea n-a greșit niciodată decît cu tine", pretinde eroul. Eulalia e un Robespierre feminin în care fierbe însă „sîngele ei de cumană". Toate promisiunile de răzbunare împotriva celei care i-a luat locul în inima bărbatului iubit se dovedesc totuși un simplu bovarism cînd Daria îi cade în mînă la proces, atitudinea judecătoarei fiind, după cum am văzut, de o exemplară corectitudine. Ambele femei au făcut, după cum se spune în roman, o *dependență* definitivă față de erou. Nici una, nici alta nu poate trăi fără el. Între aceste două „sclave ale iubirii" eroul huzurește, s-ar zice, ca un pașă ușor brebanian, etalînd un nesuferit complex de superioritate, suspicios, gelos, dominator, gata să lichideze orice rezistență față de el, orice încercare de împotrivire. Un asemenea portret al eroului ar fi însă prea îndatorat acuzațiilor (desigur nu sută la sută obiective) pe care i le aduc cele două femei, în momentele lor de revoltă. Cinismul bărbatului, atît cît există, un cinism verbal mai ales, reflectat de unele declarații tăioase, de stîrnire a replicii în primul rînd : „nu ne naștem egali, se

Scanned with OKEN Scanner

pare că starea naturală a viului este inegalitatea și ura", „Numai știința de a-i cotropi (pe alții, n.n.) naște relații durabile (...); bunătatea naște prietenii trecătoare, anxioase" etc. pare mai degrabă mimat, jucat, uneori de-a dreptul glumeț. În realitate, eroului, un nepriceput la „proba strecurării prin viață", un naiv care crede „prea mult în talent și în răsplată", îi place să braveze, la un mod adesea simpatic. Primit în audiențe, el oferă, propune în loc să solicite. Șefilor nici nu se gîndește să le rămînă dator, mergînd — în comportarea și replicile lui — pînă la impertinență. Completînd o fișă, la rubrica decorații notează *hasta pura* — „o prestigioasă decorație romană, găsită de un cumnat arheolog". Eroul e un om care pierde (acolo unde pierde) fără să se dea bătut, un înfrînt (desele sale călătorii peste hotare contrazic definiția) senin, greu de descumpănit. Sentimentele sale față de Daria sînt în fond profunde. Daria și Vasile (acesta e numele eroului) se iubesc, dar cuplul pe care îl formează nu e scutit de neliniști și probleme. Impresia celor din afară e că uneori cei doi se chinuiesc unul pe altul. Dialectica iubirii — scut și gheară, amestec de tandrețe și tortură — este evocată cu o mînă sigură. Ca și dialectica sufletească a omului în general — slab și tare, tare și slab. Ceea ce spune autorul despre familia Eulaliei : „În familia Eulaliei, femeile au fost puternice și asuprite, iar bărbații slabi și dominatori" pare valabil pentru toate relațiile de acest tip din roman. *Turnul* e un bun roman de dragoste.

Romanul de actualitate și romanul de dragoste nu epuizează însă ambițiile eroului-scriitor și ale autorului (Vasile și Vasile Andru sînt născuți în același an, 1942, o anumită identificare a lor devine nu doar posibilă, ci chiar obligatorie). *Turnul* este proiectul unui roman pe verticală, o verticală coborînd în trecut, la „infinit", pînă la „*clipa zero*". Programul cărții prevede includerea trecutului abisal, absolut. Nu numai a trecutului familial și istoric, ci și a celui al speciei umane, planetei, cosmosului. *Turnul* se vrea un roman al tuturor timpurilor (timpilor) de pînă azi, de pînă acum. La un prim nivel regresiv al turnului romanesc scriitorul a construit un

Scanned with OKEN Scanner

fel de platformă a predecesorilor : părinții, unchii, verii, bunicii, străbunicii lui Vasile, ai Dariei sau Eulaliei, o întreagă populație de rubedenii risipite de soartă și de istorie (de istoria Bucovinei) pe tot globul — nu degeaba vorbește eroul de „un fel de diaspora a numelui și a sîngelui" său ; retrospectivele ce-i învie pe acești unchi, bunici etc. îmbogățesc romanul lui Vasile Andru cu alte pagini izbutite. Eroul nu se mulțumește însă cu atît. El se aventurează într-o „incursiune în istoria clanului" provocîndu-și o stare de transă (ce o alarmează, nu numai ca femeie, ci și ca medic, pe Daria, gata să pună mîna pe telefon și să-l cheme pe profesor) ; coboară pe scara timpului pînă la acel „patriarh primitiv și ipotetic al familiei (...) numit Părosul" : „Tu ești atît de nenăscut, încît abia reușești să te întrezărești între ei astăzi la o cădere în transă : o întrezărești pe Daria abia distinctă în necreat : o umbră de genă : chiar o numești pe Daria din această etapă Umbrigena". Un firesc plonjon în trecut la urma urmei, în cazul unui antropolog ! Antropologul merge însă și mai departe, cu mult mai departe și devine cosmolog. Lăsînd în urmă fază după fază, „răcirea ciorbei terestre", sistemul planetar și cel galactic, eroul ajunge acolo de unde ar dori să înceapă cartea pe care o scrie : „Dorești de atîta timp să scrii o carte care să înceapă de la Big-Bangul primordial (marele tunet, clipa zero) ; să recapitulezi lumea de atunci și pînă azi, prin secvențe-cuante. Și toată povestea să vă conțină pe voi. Chiar pe voi. Programul cărții este, la prima vedere, imposibil. Daria și tu (și încă multe personaje) pe parcursul marilor evenimente ale lumii : explozia nucleului primar." (am „citat" și segmentul de rînd alb din text, menit să semnifice probabil neființa, starea de pregeneză). O carte alcătuită din cel puțin trei, „prima (doar prima, n.n.) fiind cartea mică a clipei" (v. p. 49 și următoarele). Orgoliul suprabalzacian al celor doi Vasile e de a scrie *„comedia preumană"* (incluzînd-o pe cea umană, firește). De a suprapune *„rezumatului lumii"* : „Nucleul primar explodează astăzi, nu mult înainte de nașterea ta reală. Mai precis, concomitent cu nașterea ta. Dar ca să respecți convenția cronologică,

vei admite, în mod didactic, că nucleul primar a explodat de mult, înainte cu 15 miliarde de ani" *„recapitularea imediatului"* : „Dumitra mătură autoritar prin săli. Un colaborator înjură moderat și decent. Șeful primește înjuria cu modestie. Dobrică studiază presa de stînga. Miron trece printr-o acută criză de prestigiu..." Ideea menită să justifice grandioasa viziune este aceea a *unității totului* („ai vrea o carte în care totul să dialogheze cu totul") : „Este o zi bună de simțit cum toate se leagă între ele. În mijlocul împrăștierii scapără spontan unitatea" ; ideea că sîntem încă (după 15 miliarde de ani) contemporani cu geneza, cu clipa zero ; ideea continuității : „Azi simți că ești în viață. Că trăiești. Că probabil ai trăit de atunci, de la primele bîjbîieli organice, pînă acum. Că firul de viață nu s-a rupt, de la amoebă pînă la tine" ; sau (spre a continua, ca să zicem așa, continuitatea) : „Într-o iubire este încifrat, în fond, mesajul de bază al speței. Speța se află într-o relație de rezonanță cu toată materia". Existența de miliarde de ani a universului ar trebui să se comprime asemenea unui fulger. Să „povestești un fulger pe măsură ce el se produce" (cum așa de frumos se spune la pagina 105 a volumului) ar fi sarcina cărții pe care eroul ei încearcă s-o scrie. Evocînd *tunetul primordial, secunda cosmică, hățișurile* (sau *zăpăceala*) *ontică, marele non-existent, primul război al materiei, dictatura heliului, explozii solare, furtuni magnetice, mutații genetice, cîmpuri biotice* etc., etc. „Azi treci iarăși pe la bufetul Casei Monteoru, cu profesorul. Vorbiți despre *obstacole secundare, sămînța apelor, energia udana și oul dublu* (s.n.)". E aici un exces, o mică nebunie : stilul intelectualist-scientist și cel filozofic-metaforic-vizionar amenință să devină cotropitoare, să stingherească buna respirație a cărții ce iese altfel din comun și prin pregnanța expresiei. Simțind pericolul, autorul apasă în final, brusc și în consecință prea tare, pe pedala epicului : parcă puțin speriat, recurge la elemente de melodramă, la o soluție (tragică) de *love story*. Chirurg specializat în operații pe creier, Daria se îmbolnăvește la rîndul ei tocmai de una din bolile pe care le combătea, e operată și moare (fiind

Scanned with OKEN Scanner

pare-se și însărcinată). Eroul cade într-o depresie de șase luni, după care apelează la modul său obișnuit de a se consola : călătoria peste hotare, plecînd, pe baza unui contract pe doi ani, într-o țară din America Latină, ca să predea niște cursuri.

Prin reușitele sale frapante, *Turnul* impune (confirmă) un prozator remarcabil. Ceea ce mi-a plăcut din romanul lui Vasile Andru : în primul rînd „cartea mică a clipei“ mi-a plăcut foarte mult.

Scanned with OKEN Scanner

Scriind despre a treia carte a lui Mircea Nedelciu, *Amendament la instinctul proprietății*, apărută în 1983, mă întrebam (îndoială nemărturisită în textul articolului meu, v. *Modestie și orgoliu* pp. 211 —216) dacă, cu o așa de mare atenție acordată mijloacelor, tehnicii, tînărul prozator va putea trece vreodată la roman. Răspunsul a venit mai repede decît mă așteptam, chiar la începutul anului următor, cînd Mircea Nedelciu a publicat a patra sa carte, *Zmeura de cîmpie*. Pe coperta volumului, dedesubtul titlului, scrie negru pe alb (la propriu) : „roman". Pe pagina de gardă, apare o precizare în plus : „roman împotriva memoriei". Oricum, un roman. Un roman, trebuie să adaug, care se citește cu sufletul la gură. L-am deschis, la destulă vreme după ce-l primisem, într-o seară cînd am crezut că am concentrarea necesară parcurgerii unui dificil text modern, propunîndu-mi să străbat doar cîteva pagini, „de acomodare" ; creionul ascuțit alături, eu gata de luptă. Și am citit pînă tîrziu după miezul nopții, neputînd lăsa literalmente cartea din mînă. Și totuși, și aici Mircea Nedelciu este prezent cu un întreg arsenal de procedee artistice contestatare : nici o concesie în planul *scriiturii* în această carte publicată la Editura Militară. Personajele sînt „presupuse personaje", iar romanul, un „așa-zis roman". Ultimul capitol al cărții, prezentat de autor drept un *studiu*, se intitulează *Este Zare Popescu un personaj în „romanul" Zmeura de cîmpie* ? Zare Popescu este (dacă citim cu vechii ochelari de lectură) unul din protagoniștii romanului, un personaj care poate face liniștit

Scanned with OKEN Scanner

concurență stării civile. Mircea Nedelciu însă crede (cît de serios ? ironia, ținînd aici în mai multe direcții, este evidentă) că „S-ar putea să nu fie (un personaj, n.n.) pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sînt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj ?“ După care urmează (în chip de răspuns ?) două pagini tipărite cu un alt corp de literă decît restul volumului (pentru a marca înstăpînirea tîrzie a perspectivei auctoriale de atîtea ori luată în zeflemea ?) : „Zare merge mai întîi de-a lungul rîului lat și leneș de cîmpie. Urcă dealul nu prea înalt, îndepărtîndu-se de rîu. Traversează un cîmp abia semănat, ajunge în marginea pădurii Golovna. Este o după-amiază de duminică.“ Relatarea obiectivă, în manieră tradițională, nu are însă nici acum, în ceasul al doisprezecelea, sorți de izbîndă : „Revine deci pe același drum (trei ore mai tîrziu -- *dacă timpul contează*, s.n.), se desprinde de marginea pădurii...“ Ironia față de clișeele narațiunii clasice : „E poate prematur să spunem, dar iată că spunem că...“ — scrie de pildă la p. 23 Mircea Nedelciu, care în altă parte (p. 60) vorbește, îngroșîndu-și vocea, cu falsă gravitate, ca un mandarin al atitudinii demiurgice, de „obligațiile noastre auctoriale“, ca și ironia față de automatismele lecturii naive (p. 24) „curentează“ în permanență pînza ficțiunii.

Ruptă, sfîșiată din loc în loc de : citate din cărți, tăieturi din ziare, diverse însemnări, fragmente din caiete de regie, scrisori și declarații „autentice“, note (ale autorului = Mircea Nedelciu) într-adevăr autentice, trimițînd la fapte reale, controlabile (v. nota de la p. 153). Bombardată de obiecte, romanul cuprinzînd și un fel de dicționar al obiectelor (de la *arac* la *zaț*-ul tipografic), cu investigarea numelor și a „psihologiilor“ lor. O mare atenție, o atenție aproape lingvistică, acordă tînărul prozator cuvintelor, etimologiilor și istoriei lor ; venind cu problemele lor, ele destramă la rîndu-le textul (narațiunea) pe care îl (o) compun. Atenția pe care autorul o arată față de cuvinte este o atenție îngrijorată ; Mircea Nedelciu remarcă slăbiciunea cuvintelor în raport cu ceea

ce ele desemnează (p. 236) și își încheie cartea cu o frumoasă elegie a perisabilității, a inconsistenței lor. Explicînd, după dicționar, că zațul tipografic este un „text cules cu litere de plumb și așezat în forme de dimensiunile paginilor, gata pentru tipărit", Mircea Nedelciu adaugă apoi din partea sa : „adică un *obiect* care, chiar înainte ca dumneavoastră să ajungeți cu lectura la sfîrșitul acestei fraze, a fost deja topit și a devenit din nou o bucată informă de plumb."

În această „bucată informă de plumb" cu care cititorul rămîne în mînă la sfîrșitul lecturii sînt îngropate însă cuvinte ce pot reînvia. Un pesimism exagerat ar fi de aceea cu totul deplasat. Reflecții adesea profunde, uneori sceptice despre actul povestirii (despre imposibilitatea relatării autentice sau despre povestire ca instrument nu al memoriei ci — prin descărcarea pe care o provoacă — al uitării, de aici definirea romanului ca „roman împotriva memoriei") întrerup, fragmentează povestirile pe care însă segmentarea, în loc să le ucidă, le ajută, dimpotrivă, să se înmulțească. Acest roman foarte modern e plin de povestitori inepuizabili, povestind mici întîmplări anecdotice sau — mai ales — despre ultimul război, evocînd surprizele cotidianului (țăranul cu capra din Gara de Nord) sau cotidianul surprizei (al marelui eveniment) — peripețiile cuptorului de făcut pîine dat în grija caporalului combatant Bobocică.

Întruchiparea Eternului Povestitor, meritînd deopotrivă ironia și respectul, una pentru debitul incredibil și capacitatea invenției, pentru clișee și ticuri, celălalt pentru forța reală de a captiva este Subalternul, întîlnit de Gelu Popescu, unul din protagoniști, într-un tren, unde călătorea împreună cu directorul său pe care de-a lungul întregului drum reușise să-l țină, înșirînd poveste după poveste, „cu gura căscată mai abitir decît reușise cîndva Șeherezada să-l țină pe sultan". Subalternul (ironizat și totuși în fond admirat) este totodată însuși autorul care, atacînd povestirea, discutîndu-i condiția, o ilustrează fără încetare, izbutind, la rîndul lui, să-l țină „cu gura căscată" pe cititorul-sultan. Chiar și subiectul romanului subminează romanul : prea multele coincidențe devin suspecte, lăsînd să transpară intenția

ironică. Tinerii Radu A. Grințu și Zare Popescu se cunosc în timp ce își satisfac, la începutul anilor '70, serviciul militar. Se „cunoscuseră" însă și în prima lor copilărie, cînd trăiseră o vreme sub același acoperiș (și în aceeași curte). După armată, lucrînd un timp ca pedagog la un liceu din Capitală, Grințu îl cunoaște (și se împrietenește) și pe (cu) Gelu Popescu, fratele (presupus) al lui Zare. Unguroaica Ana, iubita (mai mult prin corespondență) a lui Zare, îl întîlnește întîmplător pe Gelu și devine iubita lui, aflînd abia *după* că el e fratele lui Zare. Părinții celor doi prieteni (Radu A. Grințu și Zare Popescu) ar fi din sate învecinate. Prima soție a lui Anton Grințu, tatăl lui Radu A. Grințu, devine soția lui Florea Popescu, tatăl lui Zare. După terminarea studiilor, învățătoarea Ana e repartizată și se duce în Burlești, satul învățătorului Spiridon Popescu, bunicul lui Zare, sat în care în timpul vacanței de primăvară a anului 1976 elevul din clasa a XII-a Gelu Popescu vine ca să-și caute „posibilii părinți". Fostul director al Casei de copii școlari în care Radu A. Grințu își petrecuse adolescența este una și aceeași persoană cu inspectorul școlar la care Radu A. Grințu, dorind să reintre în învățămînt, vine în audiență etc.

Și totuși, „așa-zisul roman" este chiar un roman ; și încă unul care se citește, după cum am spus, pe nerăsuflate, cu curiozitate și plăcere. Lectura lui ar trebui să fie dificilă : planurile temporale urcă și coboară, naratorii se schimbă, modalitățile de relatare alternează — și nu e ! *Zmeura de cîmpie,* ca și întreaga proză a lui Mircea Nedelciu de altfel, demonstrează ce poate să *dea* o tehnică atunci cînd ea încape în mîinile unui talent de excepție. Adică în ale unui scriitor care știe nu numai să pună în discuție povestirea, ci și să povestească admirabil (cîtă finețe și cît umor în paginile despre ora de istorie a profesorului Valedulcean în timpul căreia elevul în clasa a V-a Zare și colegul lui de bancă Mușu joacă „pîinile") ; care știe *să vadă* (să observe, să descrie) și *să audă,* așa cum mulți prozatori realiști și-ar dori-o. Urechea caragialiană a tînărului autor își face și aici datoria : romanul conține uimitor de exacte înregistrări, oferă excelente mostre de vorbire sau scriere : cum vor-

besc moții sau cum scrie o persoană a cărei limbă maternă nu e româna (scrisorile Anei sînt documente, nu numai lingvistice, ci și psihologice, sociale, culturale, caracterologice). Secvențele de internat din perioada în care Radu A. Grințu lucrează ca pedagog la un liceu (le putem numi astfel pentru că personajul, visînd să devină cîndva regizor, transformă tot ce vede, tot ce i se întîmplă în scenarii, face filme în permanență, zi de zi și ceas de ceas, mental firește) au o remarcabilă forță de persuasiune, creează o puternică iluzie a vieții. Aici nu mai poate fi vorba de *text*, de *produs*; aici tînărul, ambițiosul și cultivatul scriitor cu un foarte modern program face pur și simplu literatură. Și ar fi păcat să nu o facă: e prea bine înzestrat pentru ea, simte ca puțini alții lumea în care trăiește. Iată cîmpul privit de la fereastra unui vagon de tren oprit într-o stație, primăvara: „Băiatul deschise fereastra și simți în nări mirosul proaspăt de primăvară. Urmări cu privirea drumul de țară ce despărțea cele două tarlale și un cîrd de ciori care-l survolau de-a curmezișul. Nu departe de terasamentul căii ferate drumul cobora într-un fel de vîlcea (deasupra căreia aerul încălzit de soarele puternic juca în ape) și putea fi văzut urcînd din nou aproape de orizont pe lîngă un copac uriaș, un stejar probabil, care străjuia singuratic întreaga cîmpie. Trenul părea înțepenit acolo, nici un zgomot, nici un șuierat de locomotivă nu se grăbea să-i anunțe plecarea. Cîmpul arat avea o măreție specifică, imposibil de descris sau de comparat, ceva în prezența căruia nimeni și nimic, nici chiar trenul, nu mai îndrăznea să se miște sau să șuiere."

Interesul primului roman semnat de Mircea Nedelciu vine în mare măsură din *temele* sale. *Zmeura de cîmpie* este o carte despre actualitate, despre tineri din zilele noastre, tineri care învață, fac armata, muncesc pe șantiere, iubesc, dau sau pregătesc examene la facultate, încearcă diferite profesii sau sînt hotărîți să și-o facă pe aceea pentru care s-au pregătit ducîndu-se acolo unde au fost repartizați etc. Din păcate, în acest plan romanul, altfel atît de ironic față de ele, nu e lipsit de clișee și de unele soluții convenționale. *Zmeura de cîmpie* este însă totodată, după cum o poate sugera și titlul lui,

trimiţînd, ca şi *Călina roşie* a lui Şukşin (scriitor citat de Mircea Nedelciu), la o simbolistică a sîngelui, un roman despre război, despre anii lungi de război ; despre război ca atare, despre realitatea frontului (a spatelui frontului), evocată de *bătrînii* romanului (învăţătorul Spiridon Popescu, Anton Grinţu, Bobocică şi alţii), rapsozii ultimei conflagraţii mondiale ; ca şi despre consecinţele războiului, suportate de unii din *tinerii* romanului. În împrejurări tulburi, la originea cărora stau întîmplări petrecute în timpul războiului, Radu A. Grinţu şi Zare Popescu au fost abandonaţi de părinţii lor. Ancheta genealogică pe care o întreprinde mai tînărul Gelu, adevăratul orfan, după cît se pare : „Despre mine, nimic", spune el la sfîrşitul investigaţiilor sale, activează alte teme şi probleme importante ale romanului : cea a raporturilor dintre generaţii sau a relaţiei dintre memorie şi mărturisire. Obsedantul deceniu este pentru Mircea Nedelciu deceniul anilor '40 ; îl interesează în primul rînd nu perioada postbelică, ci perioada belică. Anii '50 nu lipsesc însă nici ei din roman : ceea ce determină în mod direct soarta lui Grinţu şi Zare este arestarea succesivă a taţilor lor, Anton şi Florea. *Războiul şi prezentul* sînt însă principalele perioade evocate în roman. O opţiune semnificativă, nici ea străină de originalitatea cărţii lui Mircea Nedelciu, prozator născut în 1950.

Scanned with OKEN Scanner

Cît de repede se poate progresa cînd ai talent și ceva de spus, un punct de vedere ne-o dovedește al doilea volum al Adrianei Bittel, apărut în 1984 și intitulat *Somnul după naștere* (volum despre care, la apariția lui, a scris în „România literară", cu pertinență, Eugen Simion). Ce-i drept, mai întîlnim și în *Somnul după naștere* o subordonare excesivă față de propria biografie (după cîte putem bănui), unele complicații inutile și cîteva prelungiri fantastice nu de tot reușite ; impresia dominantă e dată însă de siguranța cîștigată ca peste noapte a scrisului tinerei autoare, de stilul suplu, cuprinzător, de direcția actualistă a literaturii pe care o face (și în care nivelul prezentului urcă atît cît poate el urca într-o narațiune), de prospețimea cu care sînt retratate vechi situații, teme și tipuri — în special femeia nefericită, inadaptarea și singurătatea, dar și dragostea, nevoia de comunicare, speranța ; de aici unitatea reală a acestui volum care, deși alcătuit din 18 texte formal independente unul față de altul, constituie într-adevăr — după cum precizează subtitlul — o „proză". O proză aparent continuă cu o singură, s-ar zice, eroină. Protagonistele Adrianei Bittel, parcă mereu aceleași, formează un șir de identice cariatide ale cotidianului. Cu serviciu și casă, cu bărbat și copil ; înzestrate cu un organism „dresat de obligații", avînd drept anexă cvasinaturală „nelipsita sacoșă", plantate în fața căzilor veșnic pline de rufe (varianta modernă a butoiului Danaidelor) ; stîngace, nepractice, „șterse", temîndu-se de timpuriu că nu-și vor „putea găsi locul printre oameni" dar găsindu-și-l pînă

Scanned with OKEN Scanner

la urmă sau cel puțin găsind locul celor fără loc (există chiar și o adaptare a inadaptării); capabile în același timp de devotament și dragoste — mai toate sînt cast îndrăgostite de bărbați mai vîrstnici — și uneori chiar de ripostă: „Mă voiam cît mai ștearsă — spune una din ele — și reușeam, fără efort, să fiu, cu excepția situațiilor cînd îmi pierdeam cumpătul.“ Martira eroinelor Adrianei Bittel este tînăra soție din schița *Vara, vara cu tutun*, evocînd un mic infern domestic: „Cei cinci oameni legați prin strînse relații de rudenie se stînjeneau reciproc pînă la ură și temperatura scăzută a apartamentului era adesea încinsă de certuri strașnice (...) Cel mai greu îi era femeii încă tinere care-i iubea și-i îngrijea pe toți, cînd, întoarsă de la servici încărcată de sacoșe, auzea de pe scări zvonul de ceartă din apartament, țipetele copilului și vocea îngălată de băutură a soțului, bodogăneala mamei și ordinele tatălui. Știa că urmau reclamații, confidențe, considerații despre scleroză și despre pedagogie, «că nu-i ăsta sfîrșitul pe care-l merit», «o să-mi închiriez o cameră în oraș» și «să nu mai văd copănel, vreau numai felul trei». Devenise superstițioasă. Dacă era lăudată la servici, dacă i se făcea un compliment sau dădea peste ea un noroc neașteptat presimțea compensația de necazuri acasă și nici nu mai îndrăznea să se bucure. Întrebată ce-și dorește mai mult, ar fi răspuns: un moment de răgaz.“ Cînd acest „moment de răgaz“ i se oferă, i se dăruiește prin plecarea din oraș, pe perechi, a celor patru, unii „la tratament la Covasna“ (părinții), ceilalți (soțul și copilul) la „mama, la țară“, plecare bruscă și din pur hazard concomitentă, femeia rămasă în sfîrșit singură încearcă, în ciuda orelor de serviciu (se programase în concediu tocmai în decembrie) și a dezordinii din casă, sentimentul că are „înaintea ei zile lungi de odihnă“, că pentru ea începe o vastă vacanță. Fericită, deși nu fumase niciodată își aprinde, așezată într-un fotoliu scos în balcon, o țigară cu care se delectează, sfidătoare, „în fața zecilor de ferestre ale blocului din față“, și își permite o călătorie la mare — doar în imaginație, firește. Martirele cotidianului își au totuși clipele lor de glorie, cel puțin aparentă. Scoasă din sala de nașteri după ce totul se termină cu bine:

Scanned with OKEN Scanner

„Durerea trecuse brusc, lăsîndu-mi trupul și mintea inerte sub blocurile de vată ale oboselii", eroina povestirii titulare este — cum singură o spune cu un amestec amar de umor și autoironie — „purtată pe brațe ca în triumf". Un triumf pe deplin meritat, pentru toate suferințele ei, pentru toate suferințele lor. Din banalitatea uneori sufocantă a existenței, eroinele Adrianei Bittel se salvează prin lecturi și prin scris (unele din ele sînt nu numai devotate cititoare, ci și scriitoare), evadînd în inocente iubiri extraconjugale, în amintiri sau în spații din alte vremuri. Infernului domestic din apartamentul de bloc i se opun în volumul *Somnul după naștere* casa din Pitagora : „Casa din Pitagora exercita aceeași atracție obscură ca și stăpînul ei. Recunoșteam obiectele încăperii pe care o locuia domnul Marinovits, ca dintr-o altă viață : soba de teracotă albă, bufetul cu placă de marmură și uși de cristal, tapetul gri cu rămurele de salcie, covorul uzat de Buhara îmi trezeau nostalgii și amintiri indistincte. Cu deosebire serviciul de ceai mă lăsa visătoare." sau maidanul locuit de țigani dacă nu întru totul fericiți, în orice caz prietenoși, așa cum i se par cel puțin fetiței Alice, fugită de acasă (din casa de pe Plantelor) într-o după-amiază de vară și tratată cu o mare felie de pepene de gazdele ei : „Gustul răcoritor al pepenelui, privirile binevoitoare cu care Sică și ologul îi urmăreau fiecare înghițitură îi treziră o recunoștință mare pentru toți. Că nu rîdeau de ea. Că n-o întrebau cine e și ce caută. Că împărțeau cu ea sfîrșitul zilei lungi de vară, zăpușeala roșie a soarelui coborît." La rîndul ei, autoarea „fuge" din cînd în cînd de cotidianul în care se complace, inventînd complicate și fascinante istorii de familie *(Scorpioni, Alice în Bariera Vergului)* sau — cum nici cea mai imediată literatură actualistă nu poate evita retrospectivele — plonjînd în trecut, la diferite adîncimi (perioada antebelică, a luptei ilegale, iarna lui '40, anii cincizeci — cu Sovromconstrucții, *Tînăra gardă* și taberele de pionieri). Dacă în *Luptători la pensie* trecutul e o apăsătoare obsesie, el e de-abia sugerat în *Supliciu prin speranță*. Un perseverent apel telefonic fără glas alertează întreaga familie : băiatul speră că la celălalt capăt al firului e o fată, sora lui — că e

un băiat, în vreme ce — cu o conștiință nu tocmai curată — tatăl autoritar și milităros al celor doi frați se teme că la aparat ar putea fi una din victimele sale de demult.

Dacă lăsăm deoparte seria de soți egoiști și stupizi din „proza" pe care o constituie volumul *Somnul după naștere*, serie la urma urmei secundară, totalizînd o „cantitate neglijabilă", putem afirma că autoarea e lipsită de „răutatea" unora din colegele sale ; rea, „nerușinată", la Adriana Bittel e numai *privirea* („privirea mea nerușinată" — spune una din eroinele ei) ; o privire scormonitoare, atentă, lucidă, căreia nu-i scapă de obicei nici esența, nici amănuntele ; și, desigur, nici aspectele mai puțin vesele ale existenței cotidiene, după cum am văzut. Agerimea incomodă a privirii este îmblînzită însă la Adriana Bittel de umor și compasiune ; asemenea uneia din eroinele sale, prozatoarea simte „o milă mare de toți" ; de aici interesul ei cehovian (sau gogolian ori dostoievskian : nasturele care — în schița *Soi bun* — se rupe și se rostogolește pe podea în momentul cel mai nepotrivit e din *Oameni sărmani*) față de lumea doar în aparență cenușie a unei umanități doar în aparență mărunte, mai ales față de femei, de femeile nefericite, singure, bătrîne, simple. Văduva în etate a unui farmacist primește o singură vizită, o dată pe săptămînă : a femeii, în vîrstă și ea, care-i face curățenie *(Vineri, cînd vine Frusina)*. O biată dactilografă îndrăgostită de profesorul de filozofie cu care colaborează n-are nici o șansă să-l impresioneze deși îi citește pe „presocratici" și știe „ce înseamnă *eidetic*" *(Eidetic și parfumat)*. Tovarășa Erji, bucătăreasa unei tabere pionierești *(O zi de vacanță în '55)*, o protejează și o alintă pe micuța eroină, din cine știe ce rezerve neconsumate de duioșie maternă etc. În nuvela *Pe considerentul că*, unei funcționare recent angajate la Forul Tutelar i se dă ca primă sarcină de încredere să analizeze o sesizare în care se aduceau grave acuze directorului adjunct al unui centru de documentare. Rezultatul anchetei — de care Mariana N. se achită cu exemplară conștiinciozitate deși rolul nu i se potrivește — arată însă că nici una din învinuirile aduse nu era întemeiată. Îl convoacă deci pe

omul calomniat la ea în birou pentru a-i explica situația : „Mariana avea în față un bărbat foarte obosit. Aerul ei de superioritate se topise. Se ridică de la birou să aprindă neonul și se opri lîngă scaunul lui Tudor. Simțea nevoia să-i spună o vorbă bună, să-i alunge amărăciunea. Cum îl privea de sus, observă că haina de catifea uzată a directorului-adjunct se descususe la umăr și-i lăsa să se vadă cămașa cadrilată. Amănuntul acesta îi strînse inima de gospodină și, fără să-și dea seama ce face, întinse o mînă tremurătoare spre părul cărunt, rărit la tîmple al bărbatului. Tudor îi luă mîna și o privi atent, cu ochi micșorați, de miop.“ Vigilenta „anchetatoare“ care schițează un imprevizibil gest de fulgerătoare tandrețe în direcția celui „anchetat“ am putea spune că este chiar autoarea, examinînd cu imparțială perspicacitate oamenii față de care apoi nu-și poate reține totuși afecțiunea, simpatia — sau cel puțin o binevoitoare toleranță. Cu „proza“ Adrianei Bittel literatura feminină contemporană, ambițioasă și inteligentă, recîștigă cîteva din trăsăturile ce ar trebui să o definească întotdeauna.

Foarte talentata Cornelia Maria Savu scrie în *Aventuri fără anestezie* (1983) o poezie cu multe cuvinte și cu multe elemente de viață cotidiană contemporană și chiar imediată, menținîndu-se totodată într-un plan înalt de referințe culturale : o poezie așadar realistă și livrescă, violent realistă și ostentativ livrescă. Nume ca Ion Niță Nicodim, André Breton, Marcuse, Truffaut, Fellini, N. Iorga, Saroyan, Ovidiu, Maiakovski, Reverdy, pe de o parte, iar pe de alta măturătorul, femeia de serviciu, școala generală, cabinetul de literatură, puberi și adolescenți, dealul runc, mașina de scris, creionul chimic, bricheta cu gaz, basche ții, baia în care se dă drumul la apă ca să se acopere un plîns pudic. O poezie scrisă în același timp cu stiloul cu peniță aurită al unei intelectuale moderne și cu *creionul chimic* al unei dări de seamă exacte : „așezată-n cabina unui camion cu bere / sus lîngă șofer / strîng la piept cu mîinile reci / sacoșa plină de țelină de la munte / și volumul / cu povestirile lui akutagawa univers '68 / începe ziua pe serpentinele din lapte înghețat / prin aburii răsăritului scriu pe hîrtia / lipită de geam : fotografiile creierului / seamănă cu oceanul invadat de / petrol ucigaș / circumvoluții murdare îngrașă acum / plajele lumii — / la radio ora exactă s-a scurs / o noapte de la ultima ședătoare literară / am stat printre adolescenți în bufetul sătesc / la o masă acoperită cu mușama / am citit mîngîind pe ascuns oțelul / din săbiile samurailor / (cîntece stranii exorcizate în aerul / tare al munților călimani) / aprind o țigară la capătul serpentinei / cobor...“.

Uneori cuvintele par pur și simplu decupate dintr-un ziar oarecare ce dă o informație oarecare : „...un panou / care reprezenta o scenă din viața / cotidiană / a epocii primelor dinastii de faraoni / și care făcea parte din ansamblul monumentului / funerar al lui Houni din apropierea / piramidei Ounas a fost furat de / autentici specialiști în materie care au / decupat valoroasa operă în greutate / de 50 kg cu cea mai mare grijă“, alteori se decupează parcă pur și simplu realități : „voi scrie versuri, le voi citi în casa / pensionarei printre borcanele cu / ghiveci și dulceață lîngă bătrînul care / convins că i-a sosit ceasul se-așează / în fiecare sîmbătă seara / în fața televizorului și vrea să-și / dea ultima suflare / atîrnat de buzele din celuloid / ale fetei cu rol secundar în serial / voi citi versuri așezată pe douăsprezece / perne din melană și plastic voi civiliza / străduțele pietrele kilometrice în / serile injectate cu motorină voi face / conspecte recitind «Eros and Civilisation» / Marcuse în provincia asta săracă...“ Realitatea se află la ea acasă în poezia Corneliei Maria Savu, e „doica grasă“ („realitatea / doica grasă“) dar nu totdeauna și optimistă a acestei poezii, dezamăgită, blazată uneori, prea „lucidă“, cedînd cred în mod exagerat unui anumit pesimism feminin destul de curent în literatura noastră contemporană : „duminică acvariul din care s-a dat / drumul la apă / ne-a lăsat aproape sufocați / în unghere le ascunse ale casei / doi ciorchini de celule / silite să moară să se-ndoape și iar / să moară / sub cămășile în dungi / și pantalonii din catifea reiată — / bat la mașină (funinginea zeului olivetti) / alături paharul cu suc de roșii pîine / țigările zațul de cafea (hrănește hrănește / hîrtiile) / spui (...) / spun / aproape sufocată-n acvariu / din care duminica se dă drumul la apă“, alteori excesiv de crudă : „firmele de neon ling rănile cîinelui / strivit în șanț de o bicicletă de / curse“ ; „dimineața pe culoarul clinicilor zece douăzeci de femei / tinere cu pieptul radiat / se-mpiedică în covoarele cancerului“. Bunătatea însăși poartă „mască de gumă“ și ține mercenari ! Șocîndu-ne adesea, realitatea este la rîndul ei șocată de fapte ce o fac să-și piardă „uzul rațiunii“ : „un fapt în fața căruia realitatea / doica grasă

Scanned with OKEN Scanner

șoptindu-ne o mie / de cîntece perverse de leagăn / își pierde uzul rațiunii" îl constituie de exemplu „nasturele găsit la Cro-Magnon". Salteaua de cauciuc zburătoare sau mașina de scris ce produce „un nor de vată de zahăr" reprezintă alte asemenea „fapte" : „«Vă rugăm nu atingeți» / din mașina de scris iese acum / un nor de vată de zahăr / amenințător / se rostește / pe buzele funcționarilor." Hiperrealismul poetei naște surprize suprarealiste. Consemnarea voit platâ, sau brutală, cu creionul chimic, se învecinează cu grația fanteziei și cu îndrăzneala metaforelor, a comparațiilor. Cenușiu, trist, banal adeseori, universul acestei poezii nu este totuși sufocant. Nouă *bilete de dragoste*, semnificativ strecurate între paginile volumului, desfac, aerisesc o atmosferă ce ar putea să pară altfel, pe parcursul lecturii, apăsătoare. În același sens lucrează unele imagini înnobilatoare. Dacă uneori luna („luna asta pămîntie") seamănă cu „capul unui adolescent handicapat", iar diminețile cu niște „cîrpe cenușii de spălat podelele", alteori ni se vorbește de „cîntul gregorian al chiuvetei", de veioza ce aruncă „vîlvătăi de comori" pe cearșafuri, de „lama de platină" a trupului tînăr (în care cîteodată, ce-i drept, se poate auzi cum „susură putreziciunea"), de „norii farfurii chinezești lăcuite". Chiar comparațiilor înjositoare : *cerul ca o mocirlă* li se adaugă epitete înălțătoare, de reabilitare : „luxoasa mocirlă care e / cerul astă seară". Loialitatea memoriei — sora moartă „acum douăzeci și opt / de ani" e un personaj obsedant —, dragostea (admirabil e al doilea *Bilet de dragoste*, p. 13), interesul și compasiunea față de necazurile și nefericirile oamenilor, tineri sau bătrîni, încrederea (inclusiv încrederea în literatură) deschid tot atîtea porți ale speranței. Capodopera volumului ni se pare *Lectură suplimentară*, monologul neorealist, abil agramat al unui biet școlar care explică unei profesoare invizibile că el a citit „toate cărțile", în ciuda interdicțiilor din motive de economie ale mamei : „că eu am citit toate cărțile care / ne-nvață călătoria în optzeci de zile / în jurul pămîntului și pățania cu cireșele / și despre milioanele begumei și cum / s-a întîlnit fetița cu o pisică / nevăzută și cu regina de șah / și lui niculăieș i-a murit o oaie / și-o să-l bată și

Scanned with OKEN Scanner

oglinzile strîmbe / și cu băiatul care a-ngrijit un bolnav / și nu era tatăl lui și-am plîns mult / sub pătură și cu insula pustie că mama / cînd vine seara de la fabrică de la mase / plastice zice ia mai lasă cărțile alea că / iar plătim lumina la două lămpi și / nu i-ai dat de mîncare lui frate-tău / și-o să facă injecții și mie mi-e frică / să pun butelia nouă la aragaz și să / intru-n bucătărie că avem șoareci / și-a pus ghips cu zahăr să crape / și mama scoate din geantă punga cu / carne și-o răstoarnă-n chiuvetă / și stă așa și se uită nu știu unde / mult timp mîinile-i tremură și buzele...“ Le-a citit și *a așteptat* ; a așteptat ca măcar o parte din ceea ce se întîmplă în cărți să i se întîmple și lui, aevea, explozia luminoaselor evenimente ale lecturii în propria sa viață : „da eu / am citit toate cărțile că ne-ați dat / multe o listă întreagă și eu le-am / citit încă de-acu un trimestru jumătate / și aștept da Mie nu mi / se-ntîmplă nimic.“

Încrederea în literatură, în poezie îi este proprie și autoarei (desigur, la un alt mod, mai puțin naiv în comparație cu încrederea școlarului înghițitor de lectură suplimentară). Ea își are formula ei : „Nu scrii pentru tine / nu scrii pentru alții / le scrii altora / cu toate că nu știi cui anume / semnat Reverdy / și cîntecul tău colțuros aruncă în aer / metaforele păstăi îmbuibate cu / politețuri sparge tiparele trilului / înțeapă urechile prietenilor.“ Iar în altă parte : „afară cu voi vorbe lucioase / capete de păpuși cu părul smuls / gata cu pumnii repeziți în bărbia / paginii albe și cleveteala complice / upanișadele aspiratorul / mari saci pentru praf adună / compilațiile zilei.“ Deci nici învelișuri de staniol („vorbe lucioase“), nici agresivități de pugilist („gata cu pumnii repeziți în bărbia / paginii albe“), nici vană risipă de vorbe evocînd repetabile banalități („cleveteala complice“ despre „compilațiile zilei“) : ci doar a spune ceea ce ai de spus, ca într-o simplă biografie : „în ziua de patru septembrie 1954 țipătul tău / a spart sacul de hîrtie albastră al cerului / ți-au pus între degetele cupide creionul chimic / te-au înfășurat în cîțiva metri de peliculă / notează notează numește exact...“ Ceea ce rezultă din acest îndemn („notează notează numește exact“) : *textul*, poate fi însă un obiect derizoriu, (prea)ușor vul-

nerabil. O vulgară picătură de grăsime îi vine de hac: „pagina dintr-un ziar literar în iarbă / în spatele cortului / bărbatul o înțeapă cu frigarea metalică / plină de carne / cad picături fierbinți cu grăsime chiar în / mijlocul poemului o / clipă mă uit cu pupilele dilatate acum / hîrtia e iarăși curată / și prinde muște în iarbă / atît.“ Această *teribilă* imaculare ca prin farmec a paginii tipărite (o nepăsătoare barbarie vilegiaturistică), această dezgustătoare chelie apărută în creștetul poemului au ceva comic-sinistru. Conștiința precarității cuvintelor nu este, nici ea, străină poetei care le știe mînui așa de bine.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce frapează la Nichita Danilov e nu numai originalitatea, ci și conștiința acestei originalități ; siguranța și chiar aroganța cu care el merge într-o direcție aparte, ce ispitește pe prea puțini astăzi, în direcția unei poezii a marilor întrebări și probleme, preocupată de ceea ce se află dincolo de aparențe, adică de esențe, simboluri și mituri : „Nu-mi veți vedea fața, căci fața mea / e mult prea-n fața voastră. Binele și răul, / partea și întregul, lumina și întunericul / și acest drum nesfîrșit / ce se sfîrșește în toate.“ Adică viața și moartea. Alte probleme filosofice și existențiale majore : a vinovăției, a condiției umane, a solitudinii și comuniunii, a absenței și prezenței, a reificării și dereificării... Nimic conceptual, abstract, cerebral totuși în poezia lui Nichita Danilov : doar o anumită impresie de austeritate, pe care nici culorile violente ale volumului *Arlechini la marginea cîmpului,* plin de țipătoare pete de galben, verde, vînăt dar dominat în ultimă instanță de *roșu* și *negru,* nu o pot anihila, o austeritate ce rezultă din orientarea permanentă spre idee, spre un al doilea plan, al mai adîncului sau al mai înaltului, al adînc-înaltului, din ascetismul unei gîndiri esențializate, a cărei alegorie ar putea fi „omul cu fața în mîini“ din poemul de la p. 40, doar o sobră cheltuire a cuvintelor, o „zgîrcenie“ vizibilă chiar în poemele ample sau în poemele în proză. Spre deosebire de confrații care-și trag „realitatea pe piept ca o cămașă“ (ca să citățm memorabilul vers, cu valoare de manifest poetic, al lui Mircea Dinescu), Nichita Danilov nu îmbracă ci, dimpotrivă, dezbracă (deloc polemic însă,

Scanned with OKEN Scanner

căci e prea preocupat de ceea ce are de spus pentru a mai „simți“ contextul) cămașa (cămășile) realității imediate. Puține referiri concrete la timp și spațiu în volumul său : o poezie se intitulează *Secolul XX*, o alta *Jertfă, 1941*, o a treia *Școala ieșeană*... Tot realitatea îl obsedează și pe Nichita Danilov : însă realitatea ascunsă, „ultimă“. Lovitura, izbitura acesteia o așteaptă, o imploră poetul, „cel singur“ ; și pentru ca șocul să fie resimțit mai din plin el nu doar își descoperă, ci își desface, își despică pieptul : „Lovește-mă aici, zice cel singur / și cu plămînul vopsit galben. / Vîntul smulge cuvintele lui / și le duce departe pe străzi // și le-mprăștie departe pe țărmuri // Lovește-mă aici, urlă cel singur / și-și dezvelește plămînii galbeni / și-și arată ficatul vînăt. / Marea smulge cuvintele lui / și le izbește de stînci // și le sfărîmă pe țărmuri...“. Direcția demersului poetic al lui Nichita Danilov e — pentru a folosi expresia unui filosof — „de la real la mai real“. Asemenea lui Mr. Know din *Dublu poem despre Mr. Know sau despre posibilitățile noastre de a vedea și a ști* : „Mr. Know găurește aerul / și se lasă absorbit de vînt / găurește vîntul și se lasă / absorbit de apă / găurește cenușa vieții și-a morții / și se lasă absorbit de timp /.../ găurește apa și aruncă / un ochi lucid peste ciudatul / dedesubt al lucrurilor /.../ găurește cerul și norii / și se lasă învăluit de foc / găurește focul și se lasă învăluit de fum / găurește lumina și umbra / și se lasă învăluit de întuneric...“, poetul „găurește“ aparențele, elementele, primele straturi ale realului. Istoria nu lipsește din acest volum în care spectrul războiului apare nu o dată ; are prioritate însă căutarea sensului, a simbolului ce „înghite“ faptele. O „banală“ execuție din timpul ultimului război mondial devine jertfă. Jertfa eternă a umanității suferitoare.

Poezia lui Nichita Danilov și-a configurat un spațiu al ei, straniu și personal și în același timp familiar și livresc, în sensul că se deschide unor sugestii apocaliptice ; un spațiu cu cai „ce nechează spre răsărit și apus“, cu cîini ce „se lungesc atît de tare și se subțiază într-atîta / încît iau forma urletului pe care-l scot“, cu îngeri decapitați, cu vestitori ce repetă ce „li s-a spus“, o mis-

Scanned with OKEN Scanner

terioasă sentință : „De întreg nu veți avea parte, li s-a spus. / Și nici de partea voastră / nu veți avea parte, li s-a spus", cu biserici „pentru cai" și cu tancuri ruginite în biserici ; un spațiu în care „Marile Cețuri" se amestecă cu „pulberea lui alfa și omega" ; în care curge fluviul Amurg, crește Arborele melancoliei și se întinde Marea cea Arsă ; în care luna se multiplică pe cer sau cade „ca o piatră" ; în care îngeri morți se prăbușesc din înalt, trîmbițele sună iar sîngele fierbe pe plită ; în care un terifiant picior autonom se plimbă gogolian de unul singur prin cameră înainte de a ieși afară, în noaptea apocaliptică, și în care la uși și ferestre apar fantome, precum „generalul" din poezia cu același titlu ce seamănă tare mult a cocoș : „Se închide ușa și deschide fereastra / și luna se prăbușește ca o piatră din cer. / ...O, dar în prag cine și la fereastră ce ? / Chipul cui vînăt ? Fața cui vînătă ? / Părul cui verde ? // Epoleți și sabie. Epoleți și vipușcă. / Cizme roșii și pinteni. / Chipiu și monoclu, și mustăți răsucite în sus. / Cucurigu, zice. Sînt mort, zice. / De mult, zice. Ești pregătit ?", în care își poate face apariția fratele mort în război : „Vine fratele meu cu ochii în lacrimi. / Vine fratele meu în timp ce grîul dă-n spic / și porumbul își lasă mustață. / Tata îi pune o coasă în mîini / și-i șoptește : Du-te pe deal și cosește ! // Vine fratele meu mort în război. / Vine fratele meu împușcat în inimă. / Vine fratele meu cel cu falca zdrobită / și cu un umăr atîrnînd mai jos decît altul. / Mama își vîră mîinile în țeasta lui / ca într-o albie de rufe. / Voi spăla aceste răni de noroi, spune. / Voi curăța aceste răni de pietre, / du-te pe deal și cosește..."

După cum arată chiar versurile citate, la Nichita Danilov avem nu un simplu decor tragic, o facilă recuzită apocaliptică, ci un autentic și puternic sentiment al tragicului, înfipt adînc, ca o sabie, în trupul realului, în corpul universului. Un univers cînd numai lacrimă, plîngînd cu toți ochii și în care pînă și *nevăzutul* plînge : „tot nevăzutul plînge", cînd numai flacără, foc, ca în acele extraordinare *Scene de război în expoziția Goya*, un poem de aproape douăzeci de pagini, compus parcă exclusiv *în roșu*, zugrăvit cu văpăi : „*Seară. Pre-*

domină roșul. / Roșul de purpură. / Înăuntrul și în afara priveliștii. / Roșul de purpură. / Casele sînt roșii / și geamurile sclipesc roșu. / Copacii, de asemenea roșii. / Ca și fețele oamenilor / ce privesc strada / cu mîinile ascunse la spate. // Fațada clădirilor / și interiorul clădirilor, / de asemenea roșii. / Roșu privește mama / încremenită în fața ferestrei / o stradă ce se pierde în roșu. / Roșu se îmbrățișează îndrăgostiții / lîngă un havuz roșu. / Roșu țipă păsările / pe un cer înghețat și roșu. // Roșu și vîscos curge lumina / pe fețele celor ce trec / grăbiți strada. / Roșu țîșnește havuzul / spre un cer roșu ca purpura. / Roșu se înalță și hulubii / spre un cer complet roșu. / Roșu plînge iubita / pe pieptul însîngerat al iubitului. / Roșu și disperat. / Roșu se tînguie clopotul, / Peste un oraș roșu. / Roșu se frînge dangătul / Dintr-un turn roșu. / Roșu bate clopotul / Roșu și disperat.“ Un roșu alarmant, cotropitor, înnebunitor, căruia i se opune — ca un alt laitmotiv al poemului — imperativul *liniștirii* : „Liniștește-te, liniștește-te-te !“. Binele și răul, lumina și întunericul, cruzimea și mila, liniștirea și neliniștirea creează în lirica lui Nichita Danilov o tensiune specifică. Drumul firesc e de la neliniștire la liniștire : „neliniștește-te întîi / ca să te poți liniști“. Numai cine a cunoscut neliniștea poate cuceri liniștea, al cărei liman rămîne totuși greu accesibil : „Liniște liniște / pretutindeni cauți liniște / dar vinul din care-ai băut / era însuși apusul /.../ liniște liniște // pretutindeni cauți liniște / dar păsări roșii țipă / și săgetează prin apus...“ Copleșit de dileme și minat de surpări interioare, dedublat, în impas, nici mort, nici viu : „Am zis că mă nasc / și nu m-am născut. / Am zis că mor și nu am murit...“, condiția și destinul omului nu par de invidiat. Sîntem lacrimi în lacrima universului : „Mergeau și mersul curgea din trupul lor ca niște / lacrimi.“ *Prezența* cedează locul *absenței*, și imaginea ultimei e înspăimîntătoare, precum ne-o dovedește acest autoportret al golului interior, al morții ca moarte : „Pe un zid complet alb își desenă / imaginea propriei sale absențe. / Astfel :' în loc de ochi : / o gaură neagră în zid. / În loc de cap : o gaură neagră / în mijlocul zidului. / În loc de mîini : o gaură neagră în zid. / În loc de

Scanned with OKEN Scanner

trunchi, de picioare : / o gaură neagră în zid.“ Absența poate fi însă doar aparentă și atunci e mai *prezentă ca prezența* : „Erau doisprezece. Mîncau un bob de grîu, / din cel de-al treisprezecelea strălucea doar aura.“ Moartea însăși devine uneori o prezență triumfătoare, ca în această poezie de o mare frumusețe : „E noapte și inima ta se ridică / deasupra tuturor inimilor. În întuneric, / în somn, aura ta strălucește. Doar capul / ți se înclină pe piept și buzele / se crispează în sine. Puțin.“ În inima tragicului arde aici aura speranței. A speranței că solitudinea orgolioasă dar infirmă și sterilă : „Bobul de grîu / pentru care a fost *pregătit / întreg cîmpul* / rodi-va ?“ va fi într-o zi definitiv învinsă, că o dată, cînd-va, „toate se vor scurge într-una“ ; oceanul comuniunii spirituale va deveni atunci o realitate. Întreaga poezie a lui Nichita Danilov e în același timp neliniștire și liniștire, angoasă și *certitudine*. Expresia cea mai fericită a acesteia din urmă o găsim, cred, în admirabila poezie *Cer cu păsări*, în care totul (copac, rîu, lună) devine, *este* pasăre, se convertește în pasăre — ca etalon al zborului, al înălțării : „Cum se numește pasărea aceasta care este copac ? / Copac pasăre sau pasăre copac / Cum se numește casa aceasta care este copac ? / Copac pasăre sau pasăre copac // Cum se numește rîul acesta care se umflă sub lună ? / Pasăre rîu sau pasăre lună. / Cum se numește fereastra aceasta care se aprinde pe cer ? / Pasăre din cer sau pasăre din lună.“

Cu al treilea volum al său, *Arlechini la marginea cîmpului*, Nichita Danilov, asupra căruia a atras în mod decisiv atenția Eugen Simion, se impune ca un poet profund și original.

Scanned with OKEN Scanner

III

Scanned with OKEN Scanner

Eroul *Epopeii lui Ghilgameș*, „Cel care a văzut totul“, protagonistul „primul(ui) epos al omenirii“ [1] apare la început într-o lumină nefavorabilă. Nu i se contestă meritele : „Zidul împrejmuitului Uruk, el l-a construit / Și altarul cel sfînt al veneratului Eanna“, dar nici nu se ascunde faptul că, din cauza lui, nu mai e de trăit în „nenorocita cetate“ : „Asupra cetății el a îngrămădit stricăciunea, / Introducînd lucruri ciudate în nenorocita cetate.“ [2] Domnia lui e abuzivă și violentă : „Cu toba sînt sculați concetățenii lui. / Nobilii din Uruk sînt tulburați în locuințele lor : / «Ghilgameș nu lasă pe fiu tatălui său /.../ Ghilgameș nu lasă pe fecioară mamei sale, / Pe fiica ostașului, pe soția starostelui.»“ Despot atotputernic: „Acolo (în Uruk, n.n.) nimeni nu-i mai mare decît el“, la ale cărui capricii furioase nu te poți opune : „ca un taur sălbatic stăpînește peste popor“, dispunînd după bunul său plac de fecioare și de femeile altora : „El este primul, / Soțul vine după“ în timp ce pe tineri îi trimite forțat la munci iar bătrînilor și nobililor (pînă și ei „tulburați în locuințele lor“) nu le arată nici o considerație (tirania absolută creează un fel de democrație a

[1] Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, p. 100, Editura științifică și enciclopedică, Buc., 1985.

[2] Toate citatele din *Epopeea lui Ghilgameș* se dau după volumul *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, traducere, notițe introductive și note : Athanase Negoiță, Studiu introductiv : Constantin Daniel, Editura științifică, Buc., 1975. Pentru înlesnirea lecturii, am renunțat atît la parantezele drepte [ ], „pentru text presupus că a existat în original“, cît și la cele rotunde ( ), „pentru completări în vederea înțelegerii sensului“.

Scanned with OKEN Scanner

oprimării, ostașul, starostele, nobilul ca și oricare altul din „concetățenii lui“ avînd de suferit în Uruk), orgoliosul Ghilgameș : „trufia lui e fără margini“ nu se încadrează deocamdată modelului de conducător „viteaz, mîndru și înțelept“. Pe bună dreptate se întreabă locuitorii Uruk-ului : „Acesta-i Ghilgameș păstorul împrejmuitului Uruk ? / Acesta-i păstorul nostru, viteaz, mîndru și înțelept ?“; „plîngerile lor“ întemeiate (numai din perspectiva unei curtezane poate părea veselă viața la Uruk, „Unde poporul sclipește în straie lucitoare“ și „unde fiecare zi e zi de sărbătoare“) sînt ascultate de zeii ce hotărăsc ca „marea Aruru“, care l-a creat pe Ghilgameș, să-i facă „acum un partener“ (literal : o imagine, un alter ego, n.trad.) pentru ca „inima lui furtunoasă să aibă / cu cine să se înfrunte“ : „Fă-l să-și afle o plăcere, Urukul să aibă pace.“ Soluția găsită de zei este deci de a abate atenția impetuosului erou în altă parte, punîndu-i în față un rival demn de el.

Zeița Aruru îndeplinește ce i se ceruse : „Cînd Aruru auzi acestea o înfățișare (o imagine, n.trad.) a lui Anu (zeul cel mare, stăpînul cerului, n.n.), gîndi ea în sinea ei. / Aruru își spălă mîinile, frămîntă lutul, îl aruncă pe iarbă. / În pajiște a creat ea pe viteazul Enkidu...“ ; „viteazul Enkidu“ este însă la început „omul cel sălbatic“, „sălbaticul“ : „Acoperit cu păr îi este întreg corpul, ca o femeie are părul capului. / Cîrlionții părului său fac șuvițe ca cei ai lui Nisaba (zeița grînelor, n.n.). / El nu cunoaște nici oamenii, nici țara ; e îmbrăcat ca Șumukan (zeul animalelor, n.n.), / Paște iarbă cu căprioarele, / Cu vitele sălbatice se înghesuie la izvoare, / Cu dobitoacele îi place să se înnămolească în apă.“ ; „hoinărește peste dealuri“ (de aceea și dă mereu impresia că apare de dincolo de ele : „a venit de peste dealuri“ — se spune despre el), „bagă picioarele în adăpătoare“, „în apa izvorului“, suge laptele animalelor : „Laptele animalelor sălbatice / El era obișnuit să sugă.“ Aruru nu l-a creat deci pe Enkidu din capul locului ca pe un contemporan al lui Ghilgameș ; față de acesta din urmă, primul e „mai tînăr“ — cu o întreagă evoluție ; ca să devină în întregime (și nu doar ca tărie, căci, firește, „tărie are el“) egalul stăpînitorului din Uruk, Enkidu trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să străbată toată istoria civilizației omenești ; și o străbate, rezumînd-o printr-un scurt dar intens proces de educație. Primul său contact cu „civilizația“ este unul de adversitate (și din el ia naștere prima lui îndeletnicire -- de care se achită cu multă perseverență) : astupă gropile și smulge cursele *vînătorului* înfricoșat de înfățișarea și forța lui Enkidu și adus la deznădejde de consecvența cu care acela îi zădărnicește toate eforturile : „El nu-mi îngăduie să vînez în stepă“ — se plînge vînătorul. Trăind — în prima lui existență, în existența lui matinală — în armonie cu natura, cu turmele și cu fiarele pe care le protejează dintr-un instinct moral înnăscut, hrănindu-se numai cu ierburi și lapte și bînd apă de izvor, „sălbaticul“ Enkidu îl evocă mai degrabă pe *omul natural* inocent și bun al lui Rousseau. Vînătorul („un vînător, un puitor de curse“), cel dintîi dintre oameni care îl vede și îl pîndește, îngrozit, pe Enkidu : „Însă un vînător, un puitor de curse / S-a întîlnit cu el la locul de adăpare. / O zi, a doua și a treia, s-a întîlnit cu el la locul de adăpat. / Cînd vînătorul l-a văzut, fața lui s-a înmărmurit“, se spovedește în cele din urmă, ca un copil speriat, tatălui său, care (bărbat înțelept) propune (el, primul!) planul îmblînzirii sălbaticului cumplit (ca forță fizică) de către o curtezană : „Ea să-l biruiască cu o putere mai mare.“ Dînd ascultare sfaturilor tatălui său, vînătorul se duce la Uruk și povestește totul lui Ghilgameș, care, în mod independent, schițează exact același plan, poruncindu-i supusului său să-l pună imediat în aplicare : „«Mergi, vînătorule, ia cu tine o curtezană, / Cînd el adapă vitele la apa izvorului, / Ea să scoată veșmîntul ei, dezgolindu-și farmecul. / Îndată ce o va vedea, el se va apropia de ea. / Vitele se vor depărta de el și se vor risipi în stepă». / Repede a plecat vînătorul...“ Lui Enkidu i se întinde o cursă și nu întîmplător cel însărcinat s-o pregătească este „un puitor de curse“. Totul se desfășoară așa cum fusese prevăzut. Curtezana își face datoria. Începe spectaculoasa transformare a „omului cel sălbatic“. În „șase zile și șapte nopți“ el trece granița ce separă viața naturală de viața civilizată. Cu un simț al lor, infailibil, animalele sălbatice înțeleg că Enkidu nu mai face parte din aceeași lume cu

Scanned with OKEN Scanner

ele — și fug de el, se feresc de corpul lui, prihănit în brațele curtezanei : „După ce s-a săturat de farmecele ei, / El și-a îndreptat fața către animalele cele sălbatice. / La vederea lui, a lui Enkidu, gazelele au fugit. / Animalele sălbatice din stepă se fereau de corpul lui.“ Enkidu observă o diminuare a formei sale fizice, dispariția supleții de odinioară, de vietate liberă : „Nedumerit era Enkidu că trupul lui devenise încordat, / Genunchii săi erau țepeni (...) / Enkidu își slăbise pasul, el nu era ca înainte“ ; în schimb, „acum el avea înțelepciune, mai mare înțelegere“. „El, insul cel necioplit“ a „devenit ca un zeu“ : „Tu ești înțelept, Enkidu, ai devenit ca un zeu !“, îi spune curtezana, care — conform planului dinainte stabilit, pe etape — îl ademenește apoi pe „sălbaticul“ scos din turmă și părăsit de animale, la Uruk, vorbindu-i de Ghilgameș ; „cuvintele ei au găsit ascultare“ ; acoperindu-i goliciunea cu o haină de a ei, curtezana îl conduce „ca o mamă“ (așa cum o mamă își crește copilul ea îl „educă“ pe Enkidu, îl ajută să crească pînă la statura omului civilizat : curtezana e mama civilizării lui Enkidu) „La casa păstorilor“, la „locul stînei“ unde „păstorii s-au adunat în jurul lui“. La stînă, Enkidu se află pentru prima oară între oameni ! După ce a descoperit *perechea*, alcătuind un cuplu cu abila și grijulia curtezană trimisă din Uruk, de care o vreme va fi nedespărțit, el descoperă acum *grupul uman*, integrîndu-i-se. Curtezana și oamenii de la stînă îl învață să mănînce și să bea, „hrana“ (gătită) și „băutura tare“ fiind pînă atunci pentru Enkidu lucruri necunoscute : „Enkidu a mîncat bucatele, / Pînă s-a săturat ; / Din băutura tare el a băut / Șapte pahare. / Ființa lui deveni veselă și bine dispusă, / Inima lui tresălta / Și fața lui s-a aprins.“ E prima masă omenească și primul chef bărbătesc al lui Enkidu. Care după aceea se spală și își unge trupul cu undelemn : *„Și a arătat a om.“* Iar cînd îmbracă și o haină (acum de bărbat, desigur) — „arată ca un mire“. Pune apoi mîna pe *armă* și începe să *vîneze* (el) : lei, lupi. Transformarea este completă : apărătorul faunei, încăpățînatul care astupa gropile și smulgea cursele, antivînătorul ajunge vînător ! Insului necioplit îi ia locul insul civilizat. Iar insul „civilizat“ varsă sînge, omoară.

Scanned with OKEN Scanner

Enkidu devine paznicul stînei și un membru al ei : „El a prins lupi, / A capturat lei. / Bacii au putut să doarmă, / Enkidu este păzitorul lor, / Omul cel viteaz, / Eroul cel unic !“ Sosirea unui om din Uruk („omul“) cu noi vești despre enormele excese la care se dedă Ghilgameș dispunînd în fapt de toate femeile din oraș (un disperat, un pățit, un biet încornorat dintre atîția alergînd la Enkidu ca la un posibil salvator sau doar un pion în scenariul atragerii sălbaticului acum civilizat în cetate ?) pune capăt popasului (prelungit) la stînă, unde „omul cel viteaz“, „eroul cel unic“ *se antrenase* luptîndu-se cu leii și cu lupii și învățînd să mînuiască armele. Interludiul „pastoral“ reprezentase pentru proaspătul vînător cantonamentul absolut necesar marilor isprăvi epopeice ce-l așteptau în viitorul apropiat. Îmboldit de solul desfrîului-calamitate practicat de Ghilgameș, Enkidu își reia, hotărît, călătoria : „Enkidu mergea în față, / Iar curtezana după el“ și sosește (mereu însoțit de curtezană) în Uruk, unde face o puternică impresie : „Cînd el a intrat în Uruk cel cu piața mare, / Gloata s-a adunat în jurul lui. / Cînd el s-a oprit în ulița / Lui Uruk cel cu piața mare, lumea s-a adunat...“ Locuitorii orașului îi apreciază statura, constituția, forța și fac, pornind de la ele, calcule dătătoare de speranță : „«În Uruk are să fie un necontenit zăngănit al armelor». / Notabilii s-au bucurat : / «A apărut un viteaz, / Pentru omul bine legat. / Pentru Ghilgameș cel asemenea zeilor. / A sosit egalul lui.»“ Înfruntarea de toți așteptată nu întîrzie. Enkidu barează drumul (spre localul de desfrîu), împiedecîndu-l pe Ghilgameș să intre : „Enkidu a barat poarta / Cu piciorul său, / Neîngăduind lui Ghilgameș să intre. / Ei se încăierară între ei, / Se încleștară ca doi tauri ; / Sfărîmară usciorul de la ușă, / În timp ce zidul se clătina. / Ghilgameș și Enkidu / Se încăierară unul cu altul / Se încleștară tare ca doi tauri ; / Ei sfărîmară usciorul de la ușă în timp ce zidul se clătina.“ Cum e și firesc în cazul unei încleștări între egali, lupta se termină nedecis. Din text nu reiese că Enkidu ar fi fost învins. Convingîndu-se de puterea lui Ghilgameș, Enkidu recunoaște (pentru a o face nu trebuia să fie neapărat înfrînt) că regele merită să domnească : „Capul

Scanned with OKEN Scanner

tău este peste oameni." Dar nu numai din punct de vedere logic, ci și din punct de vedere psihologic cu o egalitate trebuie să se încheie lupta dintre cei doi egali și viitori prieteni. „Nici unul din eroi nu poate să obțină victoria, și aceasta (tocmai aceasta, n.n.) îi face prieteni", se apreciază pe drept cuvînt într-o monumentală lucrare [3], *Miturile popoarelor lumii*, vol. I, p. 303. Nu orgoliul biruinței și amărăciunea înfrîngerii, nu trufia, umilința, pizma cimentează o prietenie ca aceea dintre Ghilgameș și Enkidu, primul mare cuplu de prieteni din istoria literaturii universale. Învingerea lui Enkidu ar fi creat cel mult o exemplară relație de vasalitate. Rivalii devin însă în poem (nu poate fi nici un dubiu în această privință) *prieteni* : „Ei se sărutară unul pe altul / *Și legară o prietenie.*"

În Uruk curtezana însoțitoare dispare. Perechea lui Enkidu devine acum Ghilgameș. Misiunea femeii ia sfîrșit o dată cu aducerea în cetate a „omului cel sălbatic", trecut prin toate treptele evoluției, educat, sincronizat cu momentul Uruk al istoriei, transformat într-un autentic contemporan și egal al lui Ghilgameș. Odată civilizat, Enkidu nu mai are nevoie de cea care în epopee personifică civilizația. O personificare am spune „sămănătoristă" : încă din zorii ei civilizația era deja coruptă (și corupătoare). Ea reprezintă nu numai un bine, ci și un rău, dacă nu chiar răul. După atîtea glorioase isprăvi, pe patul de moarte, Enkidu va regreta totuși că n-a rămas în stepă și că s-a lăsat dus (introdus) în lumea civilizată ; îi va blestema amarnic, „cu o afurisenie mare", pe vînător și pe curtezană — instrumentele transformării sale. Cu părerile de rău și blestemele lui Enkidu ne aflăm, ca să spunem astfel, *la rădăcina temei dezrădăcinării*, temă de o lungă posteritate. Al doilea erou din *Epopeea lui Ghilgameș* intonează, în pragul morții, o primă variantă a lui „De ce m-ați dus de lîngă voi". Trebuie să intervină, mustrător, un zeu, și nu unul oarecare, ci însuși Șamaș, zeul soarelui, care recapitulează muribundului toate avantajele dobîndite de el prin civilizarea sa și care anticipează alte foloase ce-l așteaptă de acum îna-

[3] în limba rusă.

Scanned with OKEN Scanner

inte, „foloase“ postume, ce-i drept : „El (Ghilgameș, n.n.) va face norodul din Uruk să plîngă pentru tine și să te jelească, / Va umple de vaiet pentru tine poporul cel vesel“, pentru ca Enkidu să se resemneze, să se împace cu soarta ce i-a fost dată : „inima sa tulburată s-a potolit.“

Dar nu numai Enkidu se transformă în epopeea despre Ghilgameș. Are loc și o *metamorfoză* a acestuia din urmă (tocmai în acest scop fusese de altfel plănuit și creat Enkidu de către zei). Însă în vreme ce „omul cel sălbatic“ sau mai bine zis omul natural Enkidu, dotat din naștere cu instinctul binelui (el se opune uciderii animalelor) se civilizează, descoperă orașul, „civilizatul“ Ghilgameș se moralizează, descoperă ethosul. Perioada sa eroică începe o dată cu sosirea lui Enkidu în cetate. Pînă atunci, Ghilgameș domnise ca un nelegiuit (în sens deopotrivă moral și juridic) : dictatorul unei dictaturi falice, despotul unui despotism priapic in Urukul „cel împrejmuit“ ca o închisoare. Acum însă (după apariția dublului său) imensa lui forță fizică e canalizată în direcția Binelui (inclusiv a binelui obștesc). Căci marea expediție împotriva monstrului Huwawa (Humbaba), paznicul pădurilor de cedri din munții Libanului, instituit în această funcție de puternicul zeu Enlil, nu constituie o simplă aventură, de consumare a surplusului de energie, o performanță în sine, ci și o acțiune necesară, de extirpare a răului ; „teribilul Huwawa“, pus de Enlil „să fie spaima muritorilor“, terorizează „țările“ (numai prin evocarea numelui său) : „cel de al cărui nume țările sînt pline de frică“ ; „fiorosul Humbaba“ reprezintă „răul din țară“ : „Să-l ucidem, eu și tu, pe el — îl îndeamnă Ghilgameș pe Enkidu / *Și astfel tot răul din țară noi să-l alungăm* (s.n.) !“ Și a doua mare ispravă a cuplului de eroi, uciderea Taurului Cerului, reprezintă o binefacere pentru obște, deoarece, pînă a fi răpus, Taurul apucase să omoare „sute de oameni“ (citez din rezumatul pe care Athanase Negoiță îl face rîndurilor 114—128 ale Tăbliței a VI-a, „prea fragmentare și greu de tradus“). Urgia Taurului Cerului fusese trimisă de mai-marele zeilor, Anu, la cererea zeiței Ișțar, refuzată de Ghilgameș și dornică de răzbunare. Eroul respinge propunerile „fru-

Scanned with OKEN Scanner

moasei Ișstar“ din prudență, cunoscîndu-i inconstanța și năravul de a-și pedepsi amanții abandonați. Le respinge însă poate și dintr-un alt motiv. Afemeiatul Uruk-ului nu mai e același, s-a transformat, a devenit mai grav și mai profund ; acum, el are alte preocupări, mai „serioase“, se lasă mînat de alte năzuințe, mai înalte. Dragostea femeilor molește pe erou și eroul are întotdeauna atîtea de făcut. Într-o retrospectivă a isprăvilor săvîrșite împreună cu Enkidu, Ghilgameș spune : „Noi care am cucerit toate locurile, am urcat munții, / Care am prins Taurul și l-am ucis pe el, / Am adus nenorocirea lui Humbaba, care locuia în pădurea cedrilor !“ ; și în altă parte : „Noi, care am învins toate greutățile și am urcat pe munți“ etc. Curtezanele nu-l mai interesează pe Ghilgameș (nici măcar curtezana cerească, Ișstar) ; acum el are — cum se spune — alte probleme. Problema nemuririi, de pildă (a se vedea mai departe).

Schimbarea lui Ghilgameș este subliniată în epopee de schimbarea atitudinii concetățenilor lui față de el. În preajma plecării în expediția contra lui Huwawa, „Mai-marii Urukului“ mai încearcă să-l convingă pe erou să renunțe, să nu se expună : „De ce dorești tu să faci aceasta ? / O luptă inegală e încăierarea cu Huwawa.“ Strădania lor de a-l opri arată că acum ei se tem pentru viața lui, că acum ei țin la el, nu-l mai detestă. Cînd devine limpede că eroii vor pleca oricum, „Notabilii“ dau sfaturi pentru drum, de mare precauție : „Enkidu să meargă înaintea ta, el cunoaște drumul către Pădurea Cedrilor, / El a văzut lupta, e hîrșit în bătălie. / Enkidu trebuie să-și protejeze prietenul, să-și scape tovarășul. / Pe deasupra capcanelor, el să poarte corpul lui !“, iar „Adunarea“ i-l încredințează în chip solemn lui Enkidu pe Ghilgameș : „Noi, Adunarea, îți încredințăm pe regele tie. / Să ni-l predai înapoi pe rege !“ La plecare, sfetnicii, mulțimea („Mulțimea se înghesuie lîngă Ghilgameș“), bătrînii „îi urează biruință“ și să se întoarcă sănătos : „Zeul să te ocrotească, / El să te întoarcă sănătos, / La cheiul Urukului să te readucă el !“ „Degetul ce s-a ridicat în urma noastră ca binecuvîntare“ (evocat de Ghilgameș în Tăblița a VIII-a) este degetul întregului Uruk. După uciderea Taurului Cerului cei doi eroi săr-

Scanned with OKEN Scanner

bătoresc triumful „străbătînd în car ulița cea mare a Urukului" : „Norodul Urukului s-a adunat *să-i admire pe ei* (s.n.)". Despotul „semeț ca un taur sălbatic", care „nu lăsa pe fiu tatălui său" și „pe fecioară mamei sale", care își scula concetățenii cu toba și îi tulbura chiar și pe nobili în locuințele lor, devine un rege iubit și admirat de întregul popor. Cel de care locuitorii Urukului aveau atîtea motive să se plîngă, întrebîndu-se cu amărăciune : „Acesta-i Ghilgameș, păstorul împrejmuitului Uruk / Acesta-i păstorul nostru viteaz, mîndru și înțelept ?" se transformă într-un conducător cu adevărat „viteaz, mîndru și înțelept". Metamorfoza ascendentă a lui Ghilgameș o „evocă" (de fapt o prevestește din fundul secolelor) pe aceea a prințului Harry, nedemnul tovarăș de chefuri al lui Falstaff în tinerețe, devenit în chip miraculos, ca Henric al V-lea, un rege exemplar : „El nu-i cum prevestea junețea lui. / De-abia și-a dat suflarea cea din urmă / Al său părinte, cînd sălbăticia / Strunită-n el, păru și ea că-i moartă. / Da, chiar atunci, întocmai ca un înger / Veni și cumințenia s-alunge / Pe-Adam cel păcătos, lăsîndu-i trupul / De sfinte duhuri plin, precum e raiul. / În veci n-a fost făcut un învățat / Așa de repede, nici îndreptarea / N-a mai sosit c-un mai năprasnic val / Curățitor de rele, nici desfrîul / Cu multele lui capete de șarpe / N-a fost descăunat mai dintr-odată / Decît a fost regele acesta." (*Henric al V-lea*, Actul I, Scena 1, în românește de Ion Vinea).

Există și alte anticipări shakespeariene în străvechea epopee. Am văzut mai sus că Urukul „cel împrejmuit" în care Ghilgameș își face de cap seamănă cu o închisoare. „Urukul e o închisoare", ar fi putut spune unul din nemulțumiții supuși ai regelui sumerian, prefigurînd celebra replică a lui Hamlet despre Danemarca desfrînatului său unchi. Cu puțin înainte de a muri, Enkidu visează visul morții sale, cum este dus de un „el" (un zeu, un mesager și un ghid al lumii de dincolo probabil : „fața lui era întunecată") la „Casa Întunericului", „Către casa pe care nimeni n-o mai părăsește din cei care au intrat în ea. / Pe calea din care *nu mai există întoarcere* (s.n.)..." Avem aici una din primele evocări ale

Scanned with OKEN Scanner

„-ntunecatului tărîm, / De unde nimeni nu s-a mai întors“ (*Hamlet*, Actul III, scena 1 — trad. Vladimir Streinu). În Tăbliţa a XII-a (ultima), eliberat din infern la insistenţele lui Ghilgameş, „duhul lui Enkidu“ dialoghează cu prietenul său, care îl roagă să-i povestească despre „lumea de jos“ de unde de-abia „a ieşit afară“, vijelios, „ca o suflare de vînt“ : „Ei s-au îmbrăţişat şi s-au sărutat unul pe altul. / Ei au schimbat cuvinte, suspinînd unul cu altul : / «Spune-mi prietene, povesteşte-mi amice, / Spune-mi întocmirea lumii de jos pe care tu ai văzut-o». / «Eu nu-ţi voi spune, eu nu-ţi voi spune ! / Căci dacă-ţi voi spune întocmirea lumii de jos pe care eu am văzut-o, / Tu ai să cazi jos şi ai să plîngi !».“ Refuzul şi motivaţia refuzului sînt aceleaşi ca în *Hamlet ;* adresîndu-se fiului său, prinţul Hamlet, duhul răposatului rege Hamlet (fantoma) spune : „De-ar fi lăsat osînda-mi să-ţi destăinui, / Aş da-n vileag un basm de grozăvii, / Ce sufletul grăpează şi-l îngheaţă. / Ca ochii tăi nici stelele n-ar fi / Sărite mai nebune din orbite, / Iar păru-mpletitura şi-ar desface / Şi fir de fir pe cap, ţi s-ar zburli, / Ca ţepii-unui arici înspăimîntat ; / Dar basmul morţii, veşnic, nu e pentru / Urechi de lut.“ (Actul I, scena 5 — trad. Vladimir Streinu). În preajma expediţiei împotriva lui Huwawa (proiect ghilgameşian la care se opune), „viteazul Enkidu“, „cel mai puternic din ţară“ („tărie are el. / Ca a duhului lui Anu, aşa-i de puternică tăria lui“), presimţind că de la această expediţie i se va trage moartea, traversează o criză de slăbiciune fizică şi morală : „Ghilgameş, compătimindu-l, / Zice lui Enkidu : / «Prietene, de ce ochii tăi / Sînt plini de lacrimi ? De ce / Inima ta este bolnavă / Şi suspini cu amar ?» / Enkidu şi-a deschis gura lui, / Zicînd lui Ghilgameş : / «Un plînset, o, prietenul meu, / Îmi înăbuşă gîtul ; / Braţele îmi sînt moi / Şi tăria mea s-a schimbat în slăbiciune».“ Reflux temporar al energiei eroice, cauzat de îndoieli şi temeri, slăbiciunea lui Enkidu este o slăbiciune hamletiană ; aceea pe care prinţul danez, amînîndu-şi mereu răzbunarea, şi-o va reproşa de atîtea ori, de pildă în Actul II, Scena 2 : „O, rob nemernic şi mîrşav ce sînt ! / Firesc e oare ca un biet actor, / Spunînd poveşti şi-nchipuind dureri, /

Să-și poată-aduce firea după gînd, / Obrazul supt să i se-ngălbenească, / Părînd, cu ochii-n lacrimi, ca zănatec, / Cu glasul frînt și potrivindu-și portul / Pe-nchipuiri ? Și totul pentru ce ? / Pentru Hecuba ! / Dar ce-i e lui Hecuba și ea lui / S-o plîngă ? — Atunci, de ce-ar fi el în stare, / Avînd temeiul meu de suferință ? / Cu plînsu-i scena-ntreagă-ar îneca-o, / Bocind ar sparge-auzul tuturor, / Ar scoate-adînc din minți pe vinovat, / Pe cei nevinovați împalidînd, / Și dînd pe față crima, -ar împietri / Pe cîți ar sta să-asculte și să-l vadă. / Iar eu, / Un trîntor scîrnav, lînced și nătîng, / Un gură-cască-al propriei dureri, / Nimic nu spun : nu, nici chiar pentru rege, / A cărui scumpă viață și-avuție / I-au fost prădate." ; sau în Actul IV, scena 4 : „...iar eu, / Cu tată-ucis, cu mamă pîngărită, / Cu sîngele și cugetul în flăcări, / Las totu-n ațipire, în timp ce văd, / Spre marea mea rușine, / Zeci de mii / De oameni dîrzi, sortiți curîndei morți, / Că pentru-o toană, numai, de renume, / Ei merg către morminte ca la paturi, / Că luptă pentr-un petic de pămînt, / Pe care n-au nici loc destul să lupte / Și nici mormînt atît de larg să-ncapă / Pe cei uciși. De-acum, tu, viață-a mea, / Înoată-n sînge ca să-nsemni ceva." Dacă Enkidu îi transmite eroului shakespearian boala slăbiciunii, nobila melancolie, Ghilgameș îi lasă moștenire nefericitului și frămîntatului prinț al Danemarcei însăși *inima sa : „O inimă fără odihnă", „furtuna inimii sale"*. Shakespeare nu putea cunoaște *Epopeea lui Ghilgameș*, dezgropată abia mai tîrziu. Există însă o imposibilă genealogie a marilor personaje literare. Capodoperele fundamentale comunică nu numai peste secole, ci și peste milenii.

Un alt exemplu. Ghilgameș nu este — în sensul strict al cuvîntului — un uriaș. Cu toate acestea, forța lui fizică e atît de mare în comparație cu aceea a supușilor lui de care dispune după plac, încît Urukul, ținut cu dezinvoltură sub stăpînirea sa falnică (și falică), „amintește" de Lilliput. Ghilgameș e un Gulliver printre liliputani, un Gulliver — la început — rău, sadic (într-un studiu din *Alianțe literare* îmi imaginam, spre teroarea ironică a unui poet altfel foarte productiv în materie de spaime și coșmaruri, catastrofa ce ar fi rezultat dacă

Scanned with OKEN Scanner

eroul lui Swift ar fi fost rău și nu bun). Mai văd și acum un desen înfățișîndu-l pe Gulliver în picioare, aplecat ușor, cu bunăvoință spre clădirile pitice și locuitorii capitalei lilliputane din mijlocul căreia se înalță ca un turn viu, cu mult deasupra zidurilor înconjurătoare. Ni-l putem închipui pe Ghilgameș „ieșind" într-un mod asemănător din măruntul și asupritul Uruk, deasupra căruia înclină un alt fel de chip, mînios, amenințător. Într-un faimos episod, Gulliver stinge un primejdios (la nivel lilliputan) incendiu cu lichidul propriului său corp. Jetului organic îi corespunde la celălalt erou ploaia seminală. Ultimul „stinge" cu aceeași ușurință pojarul erotic provocat de el însuși. Urukul trăiește în umbra sexului său.

Cei doi „G" ilustrează apoi deopotrivă tema călătoriei. Capodopera lui Swift se intitulează *Călătoriile lui Gulliver*. „Călătoriile lui Ghilgameș" s-ar putea intitula epopeea sumeriano-akkadiană, asiro-babiloniană, numită de obicei — după începutul primului vers al Tăbliței întîi — a celui *„care a văzut totul"*. Importanța temei călătoriei în *Epopeea lui Ghilgameș* (temă mai veche decît străvechea epopee) se reflectă și într-o foarte interesantă, foarte curioasă particularitate stilistică. Este vorba de faptul că suferința fizică legată de oboseala călătoriilor lungi, de efortul necesar parcurgerii unor drumuri anevoioase, grele, devine, invariabil, o comparație-șablon pentru suferința umană în genere, un *etalon* al acesteia din urmă. Hangiței Siduri ori corăbierului Ursanabi fața lui Ghilgameș li se pare „ca cea a unui drumeț de departe" („Fața lui e ca cea a unui drumeț de departe"; „Fața ta-i ca a unui drumeț ce vine de departe" — Tăblița a X-a, versiunea asiriană, coloanele I, respectiv III). Pornit să-l găsească pe Utnapiștim, Ghilgameș chiar vine de departe, de foarte departe: „Ca să pot să vin și să-l văd pe Utnapiștim, numit «îndepărtatul», / Eu am pribegit și am rătăcit peste toate țările, / Am străbătut munți de netrecut, / Am străbătut toate mările! / Fața mea nu s-a mai săturat de somn, / Sînt sleit de neodihnă, încheieturile mele sînt pline de durere. / N-ajunsesem la casa hangiței și hainele mi se putreziseră. / Am omorît ursul, leul, hiena, pantera, tigrul, cerbul și țapul săl-

Scanned with OKEN Scanner

batic — / Fiarele sălbatice și tîrîtoarele stepei, / Carnea lor am mîncat-o și pielea lor am pus-o pe mine." Oboseala alterează, schimonosește atît de crunt fața eroului încît, crezîndu-l în prima clipă „un ucigaș", hangița se încuie speriată în casă. Suferința zugrăvită pe chipul lui Ghilgameș nu este însă exclusiv fizică, ci și sufletească, morală, spirituală. Moartea prietenului drag, revelația inevitabilității propriei morți, chinuitoarea căutare a nemuririi pun peceți grele pe chipul eroului. Alteori suferința legată de oboseala fizică este cu mult mai mică, practic neglijabilă. Fața vînătorului care (după ce îl observă — primul — și îl spionează, stupefiat, mai multe zile în șir pe Enkidu, venit cu „vitele sălbatice" la „locul de adăpare") se întoarce împreună cu turmele sale la „țarcul lor", unde se spovedește tatălui, era, și ea, „ca cea a unui drumeț după cale lungă". Între „locul de adăpare" al sălbăticiunilor și „țarcul" păstoresc nu putea fi însă o „cale (prea) lungă". Comparația stereotipă pune în acest caz în lumină o suferință în primul rînd de ordin psihic. Fața ca de drumeț obosit a vînătorului nu chiar foarte obosit din punct de vedere fizic vrea să însemne aici fața unui om tulburat, înfricoșat, derutat : „El și vitele sale au mers la țarcul lor. / Foarte înfricoșat, tăcut, fără vreun murmur, / În timp ce inima-i era tulburată, fața-i era posomorîtă. / Fiindcă zbuciumul a pus stăpînire pe pîntecele lui, / Fața lui era ca cea a unui drumeț după cale lungă."

Cauza metamorfozei lui Ghilgameș e *prietenia*. Dacă pe „sălbaticul" Enkidu îl îmblînzește (îl biruie) curtezana : „Ea să-l biruiască cu o putere mai mare", propune, dispune tatăl cel înțelept al vînătorului, pe sălbaticul civilizat Ghilgameș îl îmblînzește (îl biruie) Enkidu ; „cu o putere mai mare" decît puterea celor doi eroi ; *cu puterea prieteniei*. Trebuie să acordăm zeilor ce au hotărît crearea lui Enkidu mai multă perspicacitate. Ei au înțeles că incomparabilul Ghilgameș nu are ce face (decît răul) într-o lume fără egali, că el a ajuns despot din plictis, că suferă fără să știe de ce. Enkidu apare deci nu atît ca un rival menit să abată atenția tiranului din Uruk în altă parte, cît ca *necesa-*

Scanned with OKEN Scanner

rul prieten după care marele (dar solitarul) Ghilgameș tînjea de multă vreme și pe care îl va visa premonitoriu în visele sale simbolice pe măsură ce evenimentul întîlnirii lor se apropie. „*El* (s.n.) să-l biruiască cu o putere mai mare", își vor fi spus zeii hotărînd crearea lui Enkidu. Nevoia unui prieten o simte din plin și Enkidu. Ademenindu-l la Uruk (în conformitate cu misiunea pe care o are), curtezana îi vorbește de Ghilgameș, „cel desăvîrșit în putere" : „În timp ce ea îi vorbea, cuvintele ei au găsit ascultare, / *Inima lui s-a înduioșat, el dorește un prieten* (s.n.)." Ambii eroi au vocația marii prietenii. Cînd „Înțeleapta Ninsunna" interpretează favorabil visele fiului ei despre Enkidu, simbolizat mai întîi de un bolid ceresc, apoi de o secure, Ghilgameș pare stupefiat de o perspectivă atît de fericită, de „un așa mare noroc" : „Să vină peste mine un așa mare noroc, / Ca eu să capăt un tovarăș puternic." Anticipînd relațiile dintre Ghilgameș și Enkidu, curtezana îi spune ultimului aceste uimitoare cuvinte, aproape evanghelice : *„Îl vei iubi pe el ca și pe tine."* O asemenea prietenie s-a putut ivi pentru că Enkidu este egalul, dublul lui Ghilgameș. Tălmăcindu-i eroului unul din visele sale despre Enkidu (regele din Uruk visează venirea celui ce vine spre el), Ninsunna spune : „Desigur, Ghilgameș, unul asemenea ție / S-a născut pe cîmp." Ambii au fost creați de zeița Aruru ; puterea amîndurora e „întocmai ca forța lui Anu" (zeul cel mare). Cînd Enkidu ajunge la Uruk, locuitorii orașului constată că *„A sosit egalul lui"* (al lui Ghilgameș). Cetățenii comentează, compară, își dau cu părerea : „El arată ca Ghilgameș, deși mai mic de statură, / În schimb este mai osos." Inferioritatea într-un plan este compensată de superioritatea în altul. Echilibrul forțelor personificate de cei doi eroi se rupe o singură dată în poem, atunci cînd, îndemnîndu-l pe Enkidu să renunțe la gîndul său, de a-l înfrunta pe Ghilgameș, curtezana îi spune celui dintîi : „Mai multă putere are el decît tine, / Niciodată nu se odihnește, nici ziua, nici noaptea." (Dar poate că femeia se referă mai ales la puterea care o interesa în primul rînd pe ea ca profesionistă.) În rest totul confirmă egalitatea celor *„doi frați"* : lupta ne-

Scanned with OKEN Scanner

decisă dintre ei (în timpul căreia combatanții caută nu atît să învingă cît să se convingă de puterea celuilalt), adoptarea lui Enkidu de către mama lui Ghilgameș (adoptare dorită de mult de acesta din urmă, încă dinaintea apariției la Uruk a lui Enkidu, dorită chiar în vis, ca o expresie a unei năzuințe profunde, în primul vis împărtășit mamei : „Mamă, eu am avut un vis noaptea trecută : / Niște stele au apărut pe cer. / Ceva desprins din Anu a căzut jos, la mine. / Am căutat să-l ridic, dar era prea greu pentru mine. / Am căutat să-l dau la o parte, dar n-am putut să-l mișc (mărturisiri din care rezultă forța mai mare a lui Enkidu ! n.n.). / Ținutul Uruk stătea în jurul lui, / Țara se adunase în preajma sa, / Gloata se îmbulzea către el, / Cei mari se roteau în jurul lui, / (...) concetățenii mei sărutau picioarele lui. / Eu mă aplecam spre el, ca spre o femeie / Și l-am așezat la picioarele tale / Ca să-l faci egal cu mine"), poziția social-politică înaltă a prietenului „mai tînăr", atît de înaltă cît putea fi ea ținînd seama de faptul că dublul lui era rege : „Pe un culcuș de cinste ți-am făcut patul (spune Ghilgameș la moartea lui Enkidu, n.n.), / Te-am așezat pe un loc liniștitor, locul cel de-a stînga, / Ca prinții pămîntului să-ți poată săruta picioarele ! / Asupra ta voi face norodul din Uruk să plîngă și să se văicărească, / Poporul cel bucuros îl voi umple de vaiet pentru tine", simetria unor situații epice : așa cum vînătorul se plînge lui Ghilgameș de Enkidu (care nu-l lăsa să vîneze), „omul" (venit de la Uruk la stîna unde „sălbaticul" învățase să vîneze) se plînge lui Enkidu de Ghilgameș (care „a îngrămădit stricăciunea, / Introducînd lucruri ciudate în nenorocita cetate") etc. Așezarea inițială în spațiu, nu departe unul de altul, a celor doi eroi subliniază de asemenea caracterul fatal, predestinat al întîlnirii și prieteniei lor. De la Uruk la locul unde animalele sălbatice, cu „omul cel sălbatic" în mijlocul lor, vin să se adape și unde Enkidu fusese zărit pentru prima oară de un ochi omenesc e o distanță de numai trei zile. O distanță pe care vînătorul ar fi parcurs-o într-un interval de timp și mai mic dacă n-ar fi fost însoțit de o femeie, și încă de una

Scanned with OKEN Scanner

de la oraș, curtezana pe care o luase cu el ca să-l domesticească pe Enkidu.

S-ar putea crede că marea prietenie dintre cei doi eroi (al cărei punct culminant îl constituie moartea pentru altul, în locul celuilalt, a lui Enkidu) este opera poetului accadian care, pe baza materialului sumerian existent, a elaborat epopeea, într-o epocă relativ mai recentă. Cu atît mai mult cu cît în unul din cele cinci cîntece epice sumeriene dedicate celui mai popular erou al ciclului Uruk, poem intitulat *Ghilgameș, Enkidu și lumea de sub pămînt* (vezi Tăbliția a XII-a, o traducere directă, neprelucrată din sumeriană) Enkidu e „servul" lui Ghilgameș, căruia îi spune „Stăpînul meu". Și totuși nu e așa. Chiar ca stăpîn și serv, Ghilgameș și Enkidu sînt foarte legați unul de altul. Enkidu nu ezită să coboare în infern pentru a recupera toba și ciocănelul *(pukku și mikku)* scăpate de stăpînul său în lumea de jos, iar cînd aceasta nu-l mai lasă pe serv să se întoarcă, Ghilgameș face tot posibilul ca să-l readucă pe captiv de acolo (iese însă doar *duhul* lui Enkidu); și aici, stăpînul îi zice servitorului său „prietene", „amice". S-ar spune că legătura de bărbătească simpatie dintre cei doi e necondiționată social; ea sfidează legi, uzanțe, ierarhii. În orice caz se poate afirma, pentru a cita și parafraza titlul celebrei cărți a lui S. Kramer, că nu numai istoria — ci și prietenia dintre oameni — începe la Sumer.

Tema prieteniei deschide în epopee poarta temei următoare, de importanță încă și mai mare: tema morții și a nemuririi. Evocată pentru prima oară în ajunul plecării în expediția plină de primejdii împotriva lui Huwawa (Humbaba), asupra cărora previne cu insistență Enkidu: „Cine poate, o, prietene, să se urce în ceruri? / Numai zeii trăiesc veșnic sub soare. / Cît pentru omenire, numărate-i sînt zilele; / Tot ceea ce face ea nu-i decît suflare de vînt!" Numai zeii sînt nemuritori; oamenii sînt muritori; și, fiind ei oricum muritori, primejdiile nu trebuie să-i sperie atît de tare, spune și subînțelege Ghilgameș încercînd să-și încurajeze prietenul. Singura formă de nemurire acordată oamenilor

Scanned with OKEN Scanner

este nemurirea limitată a memoriei colective, posteritatea glorioasă, dobîndită prin săvîrșirea unor fapte măreţe. Tocmai prin dorinţa de a-și face un „nume care să rămînă“ marele erou motivează expediţia la care se opune Enkidu : *„Un nume care să rămînă eu voiesc să-mi fac !“* Aceasta este poziţia iniţială a lui Ghilgameș în problemele morţii și nemuririi ; poziţia resemnatei înţelepciuni comune : nu se poate face decît atît, restul nu ne privește.

Moartea prietenului Enkidu, a unui om apropiat, spulberă această înţelepciune. Tot ceea ce crezuse și spusese pînă atunci despre aceste lucruri Ghilgameș se dovedește acum exterior, abstract. Bun pentru alţii ; pentru cazurile care nu ne privesc în mod direct. Pe cel care *accepta* cu *liniștită* tristeţe condiţia muritoare a omului, moartea lui Enkidu îl umple de o mare, profundă *mirare* : *„Ce-i cu somnul acesta care a pus stăpînire pe tine ?“* Atitudinea lui Ghilgameș lîngă trupul neînsufleţit al prietenului său e de *incredulitate* ; o incredulitate naivă, copilărească ; ceea ce s-a întîmplat i se pare neverosimil ; prin urmare așteaptă ; așteaptă o dezmînţire ; amînă îngropăciunea : „Nu voiam să-l dau îngropării“ — va povesti eroul mai tîrziu ; șapte zile și șapte nopţi (sau 6 zile și 6 nopţi, ori 6 zile și 7 nopţi — cifrele diferă) Ghilgameș îl jelește violent, lîngă coșciug, pe Enkidu, uneori cu o stranie energie leonină : „Aruncîndu-se asupra lui ca un leu, / Ca o leoaică îndurerată, căreia i s-au luat puii“, cu un fel de *furioasă decizie de a provoca resurecţia* prietenului său, încredinţat că acesta nu poate rămîne surd la infinit faţă de suferinţa lui, că „trebuie să învie la jelirea mea“ ; în locul dezmînţirii, vine însă confirmarea ; teribilă, sub forma unui amănunt colosal, de o extraordinară, gogoliană, am spune, subtilitate tactilă : „Zi și noapte l-am jelit pe el. / Nu voiam să-l dau îngropării — / În coșciug, prietenul meu trebuie să învie la jelirea mea — / Șapte zile și șapte nopţi, / Pînă ce un vierme a căzut din nasul lui.“ Abia viermele prelins din nasul mortului îl convinge pe Ghilgameș că nu mai e nimic de făcut. (După cum nasul fugit de acasă al maiorului Kovaleov nu se putea aciui decît într-un miez moale, cleios de

pîine, tot astfel viermele asiro-babilionian nu putea ieși la iveală decît prin tunelul nazal : pîinea, nasul și viermele provin din același „aluat".)

În semn de doliu, Ghilgameș promite să-și lase părul să crească și să rătăcească pe cîmp ; ceea ce și face : „Pentru Enkidu, prietenul său, Ghilgameș / Plînge amar, cînd el rătăcește pe cîmp." Îndureratul Ghilgameș e un Ghilgameș dezlănțuit, nebun : un Orlando furioso al dragostei de prieten. Experiența morții învecinate, lovind atît de aproape de el, prima experiență autentică de acest fel a eroului, provoacă și se leagă de revelația propriului sfîrșit : „Cînd am să mor, eu n-am să fiu ca Enkidu ? / Oful a pătruns în pîntecele meu." Ghilgameș deschide acum ochii asupra morții *sale*. Suferinței pricinuite de pierderea prietenului i se adaugă suferința perspectivei de a fi într-o zi și el „ca Enkidu". Zbuciumul eroului primește un nou impuls. După durere, frica : „De frica morții rătăcesc peste stepă ; întîmplarea prietenului meu mă apasă greu. / Pe căi îndepărtate pribegesc peste stepă ; întîmplarea lui / Enkidu, prietenul meu, mă apasă greu. / Cum să fiu tăcut ? Cum pot să fiu liniștit ? / Prietenul meu pe care l-am iubit s-a întors în pămînt ! / Au trebuie și eu ca el să fiu îngropat, / Să nu mă mai scol în vecii vecilor ?" (cu variantele : „Au trebuie ca și eu să zac jos, să nu mă mai scol în vecii vecilor ?" Și : „Au și eu ca și el trebuie să zac în pămînt și să nu mă mai scol în vecii vecilor ?"). Începută ca o pribegie de doliu, rătăcirea lui Ghilgameș „pe cîmp", „peste stepă" continuă ca o pribegie înfricoșată. Curînd zbaterea lui bezmetică dobîndește o țintă și un țel. După ce refuzase să admită (șapte zile și șapte nopți) faptul morții lui Enkidu, Ghilgameș refuză acum să admită ideea propriei sale morți. O revoltă urmează alteia. Ghilgameș e primul „om revoltat" împotriva condiției umane. Să reținem că în zorii civilizației, eroului „primului epos al omenirii" *normal* i se pare nu să moară într-o bună zi, ci să trăiască veșnic. Pentru Ghilgameș (pățitul, dobîndind conștiința morții) moartea e o absurditate cu care el nu se poate împăca. Începe *„alergarea după viață"*. Căutarea nemuririi — crede eroul — posibile,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales că există în această privință un precedent: „îndepărtatul" Utnapiștim. Rătăcirea nebună, de ușurare a durerii sau fricii, devine o îndîrjită călătorie cu scop. O călătorie extrem de dificilă pe care toți — de la zeul protector Șamaș la hangița Siduri („patroana unui local") — o consideră zadarnică: „Viața pe care o urmărești tu nu se găsește." Ghilgameș, dimpotrivă, crede că ea se găsește, doar că e greu de găsit, ca orice *comoară*: „Ca în căutarea unei comori tu pribegești prin stepă", îi spun eroului hangița și, ceva mai tîrziu, cu aproape aceleași cuvinte, corăbierul Urșanabi. Ce departe e acum Ghilgameș de vechea lui înțelepciune, care accepta pur și simplu că oamenii sînt muritori; înțelepciune abandonată, cu care însă eroul se reîntîlnește pe drum, personificată de hangița Siduri: „Cînd zeii au plăsmuit omenirea, / Moartea au destinat-o ei pentru lume, / Viața și-au reținut-o pentru ei." Ecoul vechilor păreri măsoară evoluția acestora. Filozoafă, hangița pledează apoi pentru un fel de „carpe diem": „Tu, Ghilgameș, satură-ți pîntecele, / Fii vesel ziua și noaptea. / În fiecare zi fă o sărbătoare de petrecere, / În fiecare noapte cîntă și joacă! / Hainele tale să fie în toată clipa noi, / Capul tău să fie spălat; îmbăiază-te în apă. / Fii atent cu tînăra care se ține de tine, / Soția să se bucure la sînul tău! / Pentru că aceasta-i datoria omenirii!" Ghilgameș nu vrea însă să-și trăiască clipa, el vrea să-și trăiască veșnicia. Își continuă deci călătoria și pînă la urmă, „îndurînd și pătimind", ajunge la Utnapiștim. Nemuritorul îl întîmpină însă servindu-i același sos filozofic reîncălzit despre trecerea lucrurilor și scurtimea vieții omenești (un alt ecou întîrziat al înțelepciunii de altădată a eroului): „Au clădim noi casă pentru vecie? Pecetluim contracte pentru eternitate? / Au își împart frații părțile pentru vecie? / Au durează la nesfîrșit ura în țară? / Au pentru vecie se umflă rîul și potopește? / Libelula își părăsește găoacea sa, / Ca fața ei să poată luci înaintea soarelui? / Din zilele de demult nu-i nimic veșnic; / Cel care a rămas (cel care este încă în viață, n. ed.) și cel mort cît sînt ei aceiași! / Au nu înfățișează ei imaginea morții, / Cel de jos și cel de sus (nobilul n.ed.)?" Utnapiștim îi povestește apoi

Scanned with OKEN Scanner

lui Ghilgameș amintirea sa principală : potopul (soldat cu zeificarea și înveșnicirea lui și a soției lui de către capriciosul Enlil, declanșatorul potopului : „Ținîndu-mă de mînă, m-a luat pe punte. / El a luat pe punte și pe soția mea și ea a îngenuncheat lîngă mine. / Stînd între noi, el a atins fruntea noastră să ne binecuvînteze : / «Pînă acum Utnapiștim n-a fost decît un om. / De acum înainte Utnapiștim și soția lui vor fi ca unul dintre noi zeii». / Astfel ei m-au luat și m-au făcut să locuiesc în depărtare, la gura rîurilor. / Dar acum, cine va chema pe zei în adunare, pentru tine, / Ca să poți să găsești viața pe care tu o cauți ?“), după care își lasă oaspetele să doarmă șase zile și șapte nopți, dăruindu-i, în locul nemuririi sperate, un fel de *mică moarte*, un aperitiv amar al celeilalte, mari și definitive, iar după trezirea lui îl pregătește pentru întoarcere. Ca eroul să nu plece totuși cu mîna goală, la intervenția miloasă și am spune plină de bun-simț a soției sale : „Ghilgameș a venit aici, a pătimit și a îndurat. / Ce dar îi faci, că se întoarce în țara lui ?“, severul și cam egoistul Utnapiștim îi dezvăluie lui Ghilgameș „un lucru ascuns“, numind o „plantă“ submarină plină de ghimpi, „așa ca trandafirul“ : „Dacă mîinile tale prind planta ai să găsești o nouă viață“ (adică va obține nemurirea, n.ed.). Nu, nu chiar nemurirea (în *Notița introductivă* de altfel se precizează că e vorba doar de „o plantă ce prelungește viața“), ci mai curînd *întinerirea* : „Prin ea cineva își recapătă suflul vieții. / ... / Numele ei va fi Omul întinerește la bătrînețe. / Chiar eu voi mînca și mă voi întoarce la tinerețea mea.“ De întinerit întinerește însă numai șarpele care, furînd planta extrasă cu greu de pe fundul mării pe cînd Ghilgameș, în timpul unui popas, se scălda într-un izvor, inaugurează clasica sa năpîrlire. O simplă neatenție (de care profită prompt șarpele prebiblic, aflat însă deja în preajma omului !), un simplu ghinion îl privează deci pe Ghilgameș de nemurire ? Nu tocmai, deoarece „darul“ parcimoniosului Utnapiștim nu e „comoara“ căutată de erou ; *planta* oricum nu asigura nemurirea, ea era doar un paleativ pentru suferința legată de condiția pieritoare a omului. Sentimentul final al zbuciumatului personaj e unul de

Scanned with OKEN Scanner

zădărnicie : „*Eu n-am agonisit nici un cîștig pentru mine*“. Eroul se întoarce în Urukul „cel împrejmuit“, unde desigur că într-o zi a și murit. Unul din cele cinci cîntece epice sumeriene dedicate lui se intitulează de altfel „Ghilgameș în lumea subterană“ sau „*Moartea lui Ghilgameș*“.

„Gîlgîie de bărbăție, vigoare are el“, se spune în epopee despre „mîndrul Ghilgameș“, „cel desăvîrșit în putere“, „omul bine legat“, „încă tînăr“ ; „Carnea zeilor se află în trupul lui“ : „Două părți din el sînt divine, o parte-i umană“. „Întocmai ca forța lui Anu (zeul cel mare, n.n.), așa de tare e puterea lui !“. În poem se vorbește nu numai de puterea, ci și de „frumusețea lui Ghilgameș“ (rîvnită de zeița Ișstar), de „finețea corpului său“ : „Plin de strălucită frumusețe îi este întreg corpul“. Puternic este și „viteazul Enkidu“, „sămînță a lui Ninurta“ (zeul războiului), creat de zeița Aruru după „o înfățișare a lui Anu“ : „El e cel mai puternic din țară ; tărie are el. / Ca a duhului lui Anu, așa-i de puternică tăria lui.“ Nu întîmplător în visele anticipatoare ale lui Ghilgameș, Enkidu e simbolizat de un bolid ceresc și de un topor ! Numele său ar putea proveni — se arată în *Miturile popoarelor lumii*, vol. 2, p. 622 — de la Enkidugga = Enki cel mare. Vitejia celor doi „n-are egal“ : „Izbirea armelor sale, cu adevărat, n-are egal“, se afirmă despre „mîndrul Ghilgameș“, iar lui Enki cel mare i se spune „Omul cel viteaz“. Isprăvile ambilor sînt pe măsura forței și curajului lor. Pe lîngă marile lor victorii asupra lui Huwawa și a Taurului Cerului, Ghilgameș se mai distinge prin îndrăzneala de a respinge propunerile zeiței Ișstar, pe care își permite chiar să o compare cu „O gheață ce roade piciorul stăpînului ei !“. Și Enkidu o sfidează pe Ișstar după uciderea Taurului Cerului (pe care el îl apucă de coarne și căruia el îi aplică, pare-se, lovitura de sabie decisivă), ba o și amenință : „Cînd Enkidu a auzit această vorbire a lui Ișstar, / A smuls coapsa dreaptă a Taurului / Și l-a azvîrlit în fața ei : / «Dacă pun mîna pe tine, ca și lui / Ți-aș face ție. / Măruntaiele lui ți le-aș atîrna ție !»“. Performanța eroică maximă o realizează

însă „servul“ Enkidu din poemele sumeriene coborînd în „lumea de jos“ (în infern) după toba și ciocănelul (*pukku* și *mikku*) pierdute de Ghilgameș.

Și totuși cei doi mari eroi ne surprind nu o dată prin atitudini și manifestări ce le contrazic modelul ideal, esența. Impetuoșii se codesc, temerarii se tem, vitejii — nici una, nici două — plîng. Proiectul expediției împotriva lui Huwawa nu este aprobat de Enkidu, care încearcă să-l determine pe Ghilgameș să renunțe la această idee. „Omul cel viteaz“ e abătut, trist, ochii lui sînt „plini de lacrimi“ ; nici n-au pornit și simte cum o ciudată slăbiciune i-a cuprins brațele, corpul. „Chiar de aici (din Uruk, n.n.) ție ți-e frică de moarte — constată Ghilgameș. / Ce s-a întîmplat cu uriașa ta putere ? / Am să plec eu înaintea ta“ — promite regele. Care însă, după consultarea horoscopului, începe parcă să se teamă și el : „Lacrimi curgeau pe jos de pe fața lui Ghilgameș“. Drept urmare, bătrînii cetății recomandă ca totuși Enkidu să meargă în frunte : „Enkidu să meargă înaintea ta ; / El cunoaște drumul, el a mai călătorit pe acolo. / Înăuntrul pădurii, toate potecile / Lui Huwawa, el să le pășească. / Cel care merge în frunte apără pe însoțitor“ și îl încredințează pe mai-marele lor prietenului său : „Noi, Adunarea, îți încredințăm pe rege ție. / Să ni-l predai înapoi pe rege !“ Acum e rîndul lui Enkidu să-l încurajeze pe Ghilgameș : „Inima ta să nu fie înfricoșată. Urmează-mă ! / Eu cunosc locul vizuinii lui / Și drumul pe care Huwawa îl străbate.“ La Egalmah (marele palat), în fața lui Ninsunna, „regina cea mare“ (și mama eroului), Ghilgameș își mărturisește îndoielile : „O luptă nesigură am de înfruntat, / O călătorie nesigură am de făcut.“ Ajunși la poarta pădurii păzite de un gardian al lui Huwawa, Ghilgameș are în mod cert nevoie de a fi îmbărbătat de Enkidu, care îi reamintește bravura din ajunul plecării : „Adu-ți aminte de ceea ce tu ai spus în Uruk ! / Ridică-te și stai în picioare ca să-l dobori pe el, / Ghilgameș, vlăstar al Urukului. / Cînd Ghilgameș auzi cuvintele gurii sale. el căpătă curaj...“ Apoi însă din nou Enkidu este cel care se teme (fiind poate rănit) : „La deschiderea porții mîna mea a devenit moale.“ Și astfel, mergînd cu schim-

Scanned with OKEN Scanner

bul în frunte, încurajîndu-se reciproc, „Ținîndu-se de mînă, unul pe altul“ cei doi prieteni își continuă dificila lor expediție : „*Stai lîngă mine, prietene, ca să înaintăm împreună*“ — îi spune Ghilgameș lui Enkidu. Spectacolul ar putea părea comic : doi fricoși, ai zice, care se îndeamnă unul pe altul să dea dovadă de curaj ! Sînt și alte împrejurări în care Ghilgameș e pur și simplu invadat de frică : întîlnind leii („Am văzut leii și m-a apucat frica“) sau zărindu-i pe „oamenii-scorpioni“ : „de frică / Și de groază, i s-a întunecat fața“ (călătoria spre Utnapiștim). Ca să nu mai vorbim de teama de moarte („moartea de care mă înspăimînt“) a eroului, de „oful“ din inima (sau pîntecele) lui : „E plin de ofuri pîntecele tău“ — îi spune hangița Siduri. Înainte de a-și da sufletul, „viteazul Enkidu“, pedepsit de zei, victima unei boli misterioase, regretă că „Nu ca un căzut în luptă trebuie să mor“, după care face această mărturisire paradoxală : „Căci m-am temut de luptă.“ Sinceritatea copilărească a celor doi eroi care se tem pe față și nu se sfiesc să o recunoască (în cazul că s-au temut cîndva în sinea lor) este egalată numai de sinceritatea copilărească și facilitatea cu care ei (și alte personaje ale epopeii) varsă lacrimi. Se plînge abundent în epopee. Epopeea despre Ghilgameș este o operă plină de lacrimi. Plînge Enkidu, după cum am văzut, în ajunul expediției împotriva lui Huwawa : „Ochii lui Enkidu s-au umplut de lacrimi“ ; „Da, ochii lui Enkidu erau plini de lacrimi.“ Plînge Utnapiștim, la potop, contemplînd priveliștea apelor care acoperiseră și nivelaseră totul : „Marea se liniști, furtuna s-a domolit, potopul a încetat. / Eu m-am uitat la vremea de afară : liniștea domnea în ea, / Dar toată omenirea se prefăcuse în tină, / Cît vedeai cu ochii totul ca o podea. / Am deschis un gemuleț și o lumină a căzut pe fața mea. / Aplecîndu-mă în jos, am stat și am plîns ; / Lacrimi curgeau pe obrazul meu.“ Plînge mai ales Ghilgameș : după consultarea horoscopului (înaintea plecării în expediție) : „Lacrimi curgeau jos de pe fața lui Ghilgameș“, în timpul expediției, cînd lucrurile nu par să meargă prea bine pentru cei doi prieteni : „Lacrimile sale (ale lui Ghilgameș, n.n.) curgeau jos în șuvoi“, lîngă patul

Scanned with OKEN Scanner

de suferință al lui Enkidu : „lacrimile lui (ale lui Ghilgameș, n.n.) curgeau jos“, la moartea lui Enkidu: „Pentru Enkidu, prietenul meu, plîng eu, / Gemînd cu amar, *ca o femeie bocitoare* (s.n.)“, spune Ghilgameș „Lăcrimînd și aruncînd jos podoabele sale“, sau cînd șarpele îi fură planta miraculoasă : „Atunci Ghilgameș stătu jos și plînse, / Lacrimile sale curg în jos pe fața lui“. Ghilgameș plînge nu numai pentru prietenul său Enkidu, ci chiar pentru „servul lui“, Enkidu : „plînge pentru Enkidu, servul lui“, se spune într-un fragment de poem sumerian a cărui traducere directă în accadiană constituie Tăbliția a XII-a a epopeii (reconstituite de filologii moderni). Izvorul lacrimilor lui Ghilgameș este deci sumerian. În epica întîmplărilor premergătoare Tăbliței a XII-a, Ghilgameș deplînge (plîngînd) pierderea tamburului și a ciocănelului de tobă magice (confecționate din lemnul copacului miraculos *Hulupu* din grădina zeiței Inanna după uciderea de către erou a uriașei păsări *Anzud* și a unui șarpe vrăjit ce se încuibaseră în el), a acelui *pukku* și a acelui *mikku* căzute în lumea de jos (în infern) : „Plîngînd pierderea el striga : «O, *pukku* meu, o, *mikku* meu»“. Marele Ghilgameș e aici un copil necăjit, care și-a pierdut jucăriile ! Infantilismul eroilor epopeii, ce nu se jenează să-și trădeze spaimele, să verse șiroaie de lacrimi și să se comporte ca niște nevîrstnici reprezintă latura cea mai frapantă a *slăbiciunii lor paradoxale* : „ca niște neputincioși“, spune Ghilgameș despre el și prietenul său Enkidu, în timpul expediției din Pădurea Cedrilor. Iar într-un vis avut de Ghilgameș, tot în cursul expediției, cei doi eroi apar ca niște „mici trestii“: „Ca niște mici trestii zburam noi.“ *Limitele* uriașelor forțe ale lui Ghilgameș, *precaritatea* lor în ultimă instanță sînt dovedite de rapiditatea cu care, epuizat de lunga călătorie, se prăbușește în somnul său de șase zile și șapte nopți, asupra căruia avertizase Utnapiștim : „Dar cînd el se așează pe șalele sale, / Somnul îl năpădi ca un vîrtej de vînt.“ „Iată-l pe eroul care caută viața (nemurirea, n.n.) ! / Somnul l-a cuprins (atît de ușor, n.n.) ca o negură“, comentează Utnapiștim, nu fără un maliții dispreț ironic. Slăbiciune *paradoxală*, spuneam (fiind vorba de un Ghilgameș sau de un Enkidu), dar

Scanned with OKEN Scanner

în același timp cît de *profund umană*. Se poate vorbi de un realism al epopeii, care mitizează fără a ignora complexitatea, instabilitatea, contradicțiile ființei omenești în genere, un realism fundamental explicabil poate și prin baza istorică străveche a poemului. „O serie de texte, publicate în ultimele decenii, ne permit să-l considerăm pe Ghilgameș o personalitate istorică reală — al cincilea rege al primei dinastii a orașului Uruk din Sumer (sfîrșitul sec. 27 — începutul sec. 26 î.e.n.). Desigur, imediat după moartea sa, Ghilgameș a fost zeificat ; (...) în «listele de regi» ale dinastiei a III-a din Ur, Ghilgameș apare deja ca o persoană mitică : durata domniei sale e de 126 de ani, tatăl său e un demon (Lila)“ etc. (*Miturile popoarelor lumii*, vol. I, p. 302). Oricum, în destule împrejurări ale existenței lor zbuciumate, prea puternicii Ghilgameș și Enkidu trebuie să recunoască a nu fi decît niște bieți oameni, sau chiar niște bieți copii, niște modești, jalnici *„lullu“* = cel slab, termen care în sumeriană — după cum arată Constantin Daniel [4] — desemnează noțiunea de om.

Slăbiciunea lui Ghilgameș nu contrazice oare originea sa ? „...mai mulți zei au participat la crearea lui Ghilgameș, pe care l-au dăruit cu putere supraumană“ — afirmă Athanase Negoiță rezumînd un fragment hitit (*Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 108). Să ne reamintim versul : „Două părți din el sînt divine, o parte-i umană.“ Cu toate cele două părți divine din alcătuirea sa, Ghilgameș nu reprezintă totuși o excepție absolută printre oameni deoarece „omul și zeii sînt de aceeași esență, nu cu totul deosebiți“ (Constantin Daniel, *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, studiul introductiv, p. XII). După un mit, „zeul Ea (Enki) a poruncit zeilor să ucidă un zeu și sîngele lui să-l amestece cu lutul pentru ca zeița Ninhursag (= Man) să poată zămisli pe oameni din acest amestec de *lut, sînge și trup divin* (s.n.)“ (Constantin Daniel, *Civilizația sumeriană*, p. 162). O parte de „sînge și trup divin“ intră deci în alcătuirea fiecărui om, a fiecărui *„lullu“* : „Creatura nu este dife-

[4] *Civilizația sumeriană*, ed. Sport-Turism, Buc., 1983, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

rită în natura ei de creator și pămîntul este tot atît de divin ca și zeii" (Constantin Daniel, *Gîndirea...*, studiu introductiv, p. IX). Cum se explică atunci slăbiciunea oamenilor, inclusiv a lui Ghilgameș ? Modelul complexității lui (a lor) contradictorii îl oferă zeii înșiși, totodată puternici și neînchipuit de slabi iar uneori chiar infantili : „Zei mai recenți, contemporani lui *Ea*, intră în conflict cu zei mai vechi din cauze neprecise, dar care par datorite agitației și zgomotului ce îl fac zeii mai noi în jocurile lor" (Constantin Daniel, *Gîndirea...*, studiu introductiv, p. VIII). Potopul universal le scoate la iveală deopotrivă forța imensă și o ciudată nevolnicie. „Întreaga țară s-a fărîmițat ca o oală !" Dar : „Chiar și zeii erau înfricoșați de potop, / Și dînd înapoi, ei urcară în cerul lui Anu (în cerul cel mai de sus, n.ed.). / Zeii, ghemuiți ca niște cîini, s-au înghesuit în fața zidului din afară (dincolo de cerul de sus, n.ed.). / Ișter a țipat ca o femeie în durerile nașterii / ... / Zeii Anunnaki plîngeau cu ea, / Zeii toți, umili, stăteau și plîngeau, / Buzele lor strînse, unul și toți." Cînd Utnapiștim aduce prima jertfă după potop „Zeii s-au strîns ca muștele în jurul jertfelnicului". Zeii comparați cu niște cîini rebegiți de frig și uzi pînă la piele sau cu muștele, iată, desigur, o raritate în istoria religiilor lumii ! Să ne mai mirăm atunci că atleticii eroi Ghilgameș și Enkidu tremură de frică și plîng ca niște copii ? Omogene ca substanță, prin natura lor, lumea, zeii și oamenii se diferențiază numai printr-o ierarhie totuși strictă.

Ghilgameș e stăpînitorul samavolnic al *üîmprejmuitului* (s.n.) Uruk" ; cum despotismul presupune un spațiu închis, el nu putea domni decît üla Uruk *cel împrejmuit* (s.n.)". La început, dependența personajului de spațiul închis asupra căruia își exercită puterea arbitrară este atît de mare încît tiranul nu pare mai liber decît supușii lui oprimați. Ghilgameș este prizonierul atotputernic al Urukului. Din care nu iese nici măcar în timpul războaielor, pe care le cîștigă prin simpla sa apariție pe zidul cetății, apariție ce impresionează pînă

Scanned with OKEN Scanner

la panică armata dușmană, cum se întîmplă în unul din cele cinci poeme sumeriene consacrate eroului, evocînd lupta lui Ghilgameș cu conducătorul uniunii orașelor sumeriene din nord în frunte cu orașul Kiș.

Din acest punct de vedere, Enkidu, „Cel care s-a născut în cîmp", „sălbaticul" fiu al naturii libere e o antiteză a marelui erou, produsul civilizației îngrăditoare. Dacă Ghilgameș, regele „împrejmuitului Uruk" reprezintă inițial spațiul închis, rivalul și prietenul său reprezintă spațiul deschis, opus și complementar. Influența și rolul lui Enkidu se manifestă și în acest plan. Abia după nașterea cuplului de eroi, Ghilgameș scoate nasul din Uruk. Spațiul deschis constituie mai întîi spațiul aventurii eroice (marea expediție împotriva lui Humbaba). După pierderea lui Enkidu, spațiul deschis, rătăcirea nebună prin stepă a văduvitului de prieten Ghilgameș devine — prin contrast — un paleativ al suferinței, al fricii de moarte. Cum spațiul cel mai închis este mormîntul, o „baie" de spațiu deschis echivalează cu un prim și instinctiv remediu. Apoi, spațiul foarte deschis, imens al celei mai lungi călătorii (călătoria neînchipuit de grea spre Utnapiștim) *reprezintă spațiul aspirației spre nemurire*. Înțelegînd că nu o poate obține, Ghilgameș, devenit primul campion mondial al spațiului deschis, se întoarce pe mare „la Uruk cel împrejmuit", cu corabia lui Urșanabi, invitat, în finalul epopeii, să contemple și să inspecteze „întăriturile": „Cînd ei ajunseră la Uruk cel împrejmuit, / Ghilgameș zise către el, către Urșanabi corăbierul: / «Urcă-te, Urșanabi, mergi pe întăriturile Urukului, / Observă temeliile, ia aminte la zidărie; dacă zidăria nu-i din cărămidă arsă / Și dacă nu Cei șapte Înțelepți au pus temelia! / Un *sar* este cetatea, un *sar* grădinăria; un *sar* este islazul; mai departe aria templului lui Ișter. / Trei *sari* și cu aria alcătuiesc Urukul»". „Ghilgameș se întoarce în Uruk și se consolează admirînd priveliștea orașului înconjurat de ziduri (...) Sfîrșitul poemului subliniază ideea că singura nemurire accesibilă omului este amintirea faptelor sale glorioase" (*Miturile popoarelor lumii*, vol. I, p. 304). Poate că eroul, într-adevăr, se consolează,

Scanned with OKEN Scanner

dar în ce sens ? Oare nu cumva admirînd zidurile „împrejmuitului Uruk“ lui Ghilgameș îi trece prin cap, ca ultimă soluție, să le opună morții înseși ? Spațiul închis al cetății în care eroul (revenind de unde a plecat) se „îngroapă“ în final ca să se odihnească și adăpostească ar putta constitui în acest caz un bastion al supraviețuirii nelimitate, forma de nemurire pe care căutătorul acesteia o avea, gata pregătită, la el acasa.

Epopeea despre Ghilgameș lucrează deja cu categoriile de spațiu deschis și închis, și inaugurează jocul relațiilor dintre ele.

Scanned with OKEN Scanner

Încep printr-o mărturisire : lectura *Nuvelelor exemplare* ale lui Cervantes mi-a lăsat impresii de neșters și de neconfundat, deosebit de puternice și de singulare, precis delimitate — ca o insulă în mare — de masa celorlalte. Le-am așezat întotdeauna printre primele opere în proză ale literaturii universale și, firește, m-am întrebat nu o dată : care e *secretul* lor, de ce mă *fascinează* ? M-am întrebat și mă întreb și acum, cînd scriu aceste rînduri — nu ca să dau cu orice preț un răspuns ci mai mult ca să mă aflu din nou aproape de ele, să le respir iarăși aerul, să le regăsesc atmosfera, să mai petrec o scurtă vacanță în lumea lor atît de familiară și de ciudată în același timp. S-ar putea porni, eventual, chiar de aici, de la această dublă impresie : de familiaritate și de ciudățenie. Nuvelele lui Cervantes se inspiră din viața obișnuită, din banalitatea măruntei existențe omenești de zi cu zi ; ce-i drept, e vorba de viața obișnuit-neobișnuită (pentru noi) de acum cîteva sute de ani și de banalitatea insolită a existenței de zi cu zi dintr-o țară aproape neverosimilă, Spania de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor ; realismul masiv al *nuvelelor exemplare* oglindește incredibilul unei epoci în care istoria începuse — iarăși — să delireze. Dar nu trebuie neglijat nici procesul interior : saturate de cotidian, nuvelele lui Cervantes reacționează, deviază, se transformă calitativ : realismul lor copleșitor se colorează în pitoresc, straniu sau fantastic (*Rinconete și Cortadillo, Licențiatul Sticloanță, Colocviul cîi-*

Scanned with OKEN Scanner

nilor). Poate că tocmai în acest „amestec", de realism și de *altceva,* constă „secretul" : *Nuvelele exemplare* ale lui Cervantes — totodată familiare și ciudate, firești și nefirești, simple și alambicate, naturale și rafinate — sînt *exemplare* pentru mai multe stiluri, pentru o diversitate de modalități.

Să luăm de pildă o nuvelă mai puțin comentată (la noi) : *Puterea sîngelui.* Ce poate fi mai banal (chiar dacă : mai frumos, mai elevat banal) decît întoarcerea unei pașnice familii de la o plimbare în afara orașului ? „Într-una din nopțile cele călduroase ale verii, după ce se învioraseră la rîu, se întorceau în Toledo un hidalg bătrîn cu soția sa, un băiat mic, o fiică în vîrstă de șaisprezece ani și o slujnică. Noaptea era limpede, ceasurile unsprezece, drumul pustiu și pasul zăbavnic, spre a nu plăti cu osteneală cîștigul adus de petrecerile ce se fac la rîu sau în luncă la Toledo." Și ce poate fi mai realist, mai fascinant realist, de un realism consistent, material (să-l tai cu cuțitul, nu alta !) decît *această* noapte călduroasă de vară toledană, atît de liniștită și totodată plină de neprevăzut ? Numai ea mi-a mai rămas în memorie din întreaga nuvelă după o tinerească lectură a „exemplarelor" lui Cervantes într-o veche traducere franceză : seducătoare, senzuală, amețitor de adevărată, ca și cum aș fi trăit-o cîndva eu însumi, cu întunericul ei cald și luminos, de noapte cu lună consecutivă unei zile caniculare (decisivă în această reminiscență literară fiind în cazul meu o senzație mixtă, vizual-tactilă, a *nocturnului postcanicular*). De cîte ori în lunga sa istorie realismul a avut o asemenea forță de sugestie, de cîte ori cuvintele în general au reușit atît de bine să reprezinte, să „picteze" pur și simplu ? Nuvela *Puterea sîngelui* poate oferi și alte exemple în acest sens. Iată odaia, iatacul în care fata răpită și deflorată în timpul leșinului ei de un necunoscut se pomenește la un moment dat singură : „Leocadia simți că rămăsese singură și închisă și, sculîndu-se din pat, străbătu odaia toată, pipăind pereții cu mîinile, ca să vadă dacă nu cumva găsește ușă pe unde să iasă ori fereastră pe care să se arunce ; găsi ușa, dar bine încuiată, și dădu de o fereastră, pe care putu s-o deschidă și pe unde intră vă-

Scanned with OKEN Scanner

paia lunii, atît de luminoasă, încît Leocadia fu în stare să deosebească culorile unor damascuri ce împodobeau odaia. Văzu că patul era aurit și atît de bogat gătit, încît părea mai degrabă pat al unui principe decît al unui cavaler obișnuit. Numără scaunele și măsuțele de scris, observă partea unde era ușa și, deși văzu că pe pereți atîrnau cîteva tablouri, nu izbuti să vadă picturile înfățișate în ele. Fereastra era mare, ornamentată și păzită de zăbrele groase ; dădea într-o grădină, închisă și ea între ziduri înalte, piedici care se împotriviră gîndului ce-i încolțise de-a sări în stradă. Tot ce văzu și luă aminte cu privire la cuprinderea și bogatele podoabe ale încăperii aceleia îi dădu de înțeles că stăpînul ei trebuie să fi fost om nobil și bogat, și nu oricum, ci cu prisosință. Pe o masă de scris, aflată lîngă fereastră, văzu un mic crucifix, tot de argint, pe care-l luă și-l vîrî în mîneca rochiei, nu din smerenie, nici ca să-l fure, ci mînată de un plan al ei cuminte. După aceea, închise fereastra la loc și se întoarse în pat, așteptînd să vadă ce sfîrșit avea să aibă începutul cel rău al pățaniei sale.“ „Văpaia lunii, atît de luminoasă“ încît îi permite captivei să inspecteze la un mod aproape detectivistic încăperea se dovedește insuficientă (amănunt de mare precizie realistă) doar pentru deslușirea celor „cîteva tablouri“ ce atîrnau pe pereți (părțile lor întunecoase făcîndu-le complet obscure în umbra oricît de luminoasă a nopții). Un „tablou“ se „deslușește“ însă perfect : e admirabilul tablou pe care îl constituie însăși descrierea scriitoricească a odăii. „Stingînd“ culorile tablourilor concurente autorul și-l pune mai bine în valoare pe al său. Episodul (banal și el desigur, un fapt divers din sfera circulației urbane a epocii) accidentării lui Luisico, băiatul în vîrstă de șapte ani cînd se produce nenorocirea — născut de Leocadia în urma răpirii și siluirii ei — se „vede“ de asemenea extraordinar de viu, aproape cinematografic. E o adevărată scenă, rapidă, viguroasă, ca întrecerea de călăreți pe care o încadrează : „Se întîmplă, dar, ca într-o zi, cînd copilul plecase să ducă ceva din partea bunicii sale unei rubedenii, să aibă a trece pe-o stradă unde avea loc o întrecere de călăreți ; începu și el să privească și, ca să-și găsească un loc mai

bun, trecu de partea cealaltă a străzii, dar nu mai izbuti să se ferească și fu trîntit la pămînt de un cal pe care stăpînul lui nu-l mai putu opri în furia alergării. Trecu peste el și-l lăsă ca mort, întins pe jos și curgîndu-i mult sînge de la cap. Nici nu se petrecuseră bine toate acestea, cînd un cavaler bătrîn care stătea și privea cursa sări jos de pe cal cu o nemaivăzută sprinteneală, se repezi la locul unde zăcea copilul și, smulgîndu-l din brațele cuiva care-l și ridicase, îl luă într-ale sale și, fără a ține seama de căruntețea și nici de autoritatea sa, mare, cu pași întinși se duse la el acasă, poruncindu-le slujitorilor să plece numaidecît și să caute un chirurg care să-l îngrijească pe copil." *Puterea sîngelui* nu este însă o simplă nuvelă realistă : numeroase peripeții, elemente senzaționale, suspansuri, aparențe înșelătoare, răsturnări de situații, coincidențe, neverosimilități, corespondențe și simetrii, o serie de teme și motive (eros/moarte etc., a se vedea substanțialul studiu introductiv, de dimensiunile unei cărți, al lui Sorin Mărculescu la volumul totodată în întregime tradus de el, Miguel de Cervantes, *Nuvele exemplare*, C.R., 1981), un simbolism subtil și un tezism prea evident o complică enorm și o artificializează. Inspectînd odaia în care fusese dezonorată, Leocadia — după cum am văzut — concepe „un plan al ei cuminte". Un plan întortocheat imaginează doña Estefania, mama „pîngăritorului" Rodolfo. Cel mai întortocheat este însă „planul" scriitorului, a cărui nuvelă începe cu o năpastă (răpirea și siluirea Leocadiei), continuă cu o a doua (accidentul lui Luisico, grav rănit) și se încheie cu „o nuntă atît de frumoasă", cu „veselia universală a tuturor". *Puterea sîngelui* este istoria unei căsătorii cu obstacole, a unui strălucit și fericit mariaj condiționat de un rapt și un viol (mariajul reparator n-ar fi fost posibil fără odioasa faptă reparată de el). „Tot răul spre bine", s-ar fi putut subintitula nuvela lui Cervantes ; sau : „Cît de mult pot înșela aparențele". Pe oameni ! Pe cititori ! Căci cerul (amintit în ultimile rînduri ale povestirii) și autorul au întotdeauna la dispoziție un *happy-end*. Și unul, și celălalt, avînd în fața ochilor, ca să spunem așa — gata pregătit — epilogul luminos acceptă mai întîi cu seninătate crimele și su-

Scanned with OKEN Scanner

ferințele oamenilor (personajelor). *Aceasta* e în primul rînd explicația prezenței de două ori scandaloase a crucifixului în camera în care se petrece violul. E scandalos ca o asemenea faptă să se petreacă de față cu un asemenea martor („pîngăritorul" Leocadiei pîngărește și imaginea Crucificatului, adăugînd mișeliei blasfemia), dar e și mai scandalos ca *un asemenea martor* să tolereze, neputincios, o atît de abominabilă faptă. O tolerează însă deoarece martorul pasiv al destinului nefericit al Leocadiei este de fapt martorul activ și co-artizanul destinului fericit al aceleiași. Nu întîmplător, crucifixul de argint, invocat și exhibat mereu, strălucește în toată aria nuvelei, și nu întîmplător tocmai el înlătură ultimul obstacol din calea norocului Leocadiei, care-l pomenește în chip de suprem argument pentru a risipi cea din urmă șovăire a lui Rodolfo. Crist-ul lui Cervantes vede mai departe (cel puțin tot atît cît autorul) ; el știe că dezonorarea Leocadiei este premisa triumfului ei. Necunoscute sînt căile Domnului (și ale domnului Miguel de Cervantes) în nuvela exemplară de care ne ocupăm. O altă dovadă că crucifixul nu este un martor pasiv și neputincios o constituie fructul păcatului lui Rodolfo. Fiul acestuia, Luisico, e un copil excepțional, binecuvîntat (s-ar zice, chiar de cel care asistase, în aparență umilit, inoperant, la conceperea lui silnică), evocîndu-l oarecum pe micul Iisus, ca și cum Luisico ar fi fost și fiul acestuia : „Copilul, căruia-i puseră numele de Luis, cum îl chema pe bunicul său, era frumos la chip, blînd la fire, cu mintea ascuțită, și-n tot ceea ce putea face la vîrsta lui fragedă, lăsa să se vadă că fusese zămislit de un tată nobil, iar vioiciunea, frumusețea și cumințenia lui îi făcură pe bunici să-l îndrăgească atît de tare, încît ajunseseră să ia drept noroc nenorocul fiicei lor, pentru că le dăduse un asemenea nepot. Cînd mergea pe stradă, asupra lui plouau binecuvîntări cu miile. Unii îi binecuvîntau frumusețea, alții pe mama care îl născuse ; aceștia pe tatăl care-l zămislise, aceia pe cine-l creștea atît de bine. Lăudat astfel de cunoscuți și necunoscuți, copilul ajunse la vîrsta de șapte ani, cînd și învățase a citi latinește și spaniolește, și a scrie cu slove bine aduse și foarte frumoase, deoarece gîndul bunicilor săi era să-l facă vir-

Scanned with OKEN Scanner

tuos și învățat...“ *Valoarea* lui Luisico e subliniată și de faptul că el pune complet în umbră un alt personaj-copil al nuvelei, „frățiorul“ Leocadiei, acel „băiat mic“ amintit în episodul răpirii și despre care apoi autorul nu ne mai spune nimic. Proiectul bunicilor de a-l face „virtuos și învățat“ trimite la un alt personaj al nuvelelor lui Cervantes, la celebrul licențiat Vidriera, „omul de sticlă“. Apropiere facilitată de *fragilitatea* copilului care, în scena accidentului, se „sparge“ foarte ușor, sîngerînd abundent : călărețul care îl răstoarnă și trece peste el îl lasă „ca mort, întins pe jos și curgîndu-i mult sînge de la cap“.

Puterea sîngelui este o narațiune iute — în care evenimentele se succed cu o mare repeziciune, palpitantă, plină de neprevăzut. Cu răpiri, violuri, leșinuri, accidente, cu agresori cu fețele acoperite și cu victime legate la ochi, ca să nu poată recunoaște locurile în care sînt tîrîte, cu nașteri tăinuite și cu mame înfățișate copiilor lor drept „verișoare“, cu coincidențe hotărîtoare (prezența bunicului cavaler, bunicul patern al lui Luisico, chiar la locul și chiar în clipa accidentului, ceea ce îi permite să intervină prompt și să-l ia pe rănit cu el, pentru a-i da îngrijirile necesare, moment crucial, care va schimba destinul tuturor personajelor nuvelei), cu dezvăluiri senzaționale (spovedania Leocadiei în casa doñei Estefania, viitoarea ei soacră, mărturia complicilor lui Rodolfo, demascarea acestuia, în final, de către propria lui mamă), cu ingenioase înscenări. Într-un ghem epic atît de încîlcit se încurcă pînă și autorul, care vorbește cînd de patru, cînd de trei însoțitori ai lui Rodolfo în noaptea răpirii Leocadiei și care în finalul nuvelei — eroare mai gravă decît inexactitatea precedentă — uită că Rodolfo ar fi trebuit s-o recunoască pe Leocadia (căci dacă Leocadia nu zărise chipul — înadins acoperit — al răpitorului ei acesta i-l văzuse în schimb pe al fetei, și încă destul de bine ca să stîrnească pofta nestăpînită a tînărului : „Dar marea frumusețe a chipului pe care-l văzuse Rodolfo, și anume cel al Leocadiei, / ... / prinse atît de strașnic a i se întipări în memorie, încît îi tîrî după sine voința și trezi în el pofta de a se bucura de ea...“). După cum am mai spus, în nuvelă abundă si-

Scanned with OKEN Scanner

metriile, antitezele : sărăcie/bogăție (cuplu de nobili, Leocadia se trage dintr-o familie de „hidalgi săraci“ în vreme ce Rodolfo are de partea sa nu numai „sîngele ilustru“ ci și „bogăția“), ură/dragoste (de la „ura cea dreaptă“ împotriva „pîngăritorului“ ei nevăzut eroina ajunge în final — văzîndu-l și sorbindu-l din ochi pe Rodolfo — să se îndrăgostească de el), vară / iarnă (răpirea și siluirea fetei petrecîndu-se — după cum știm — într-o noapte călduroasă de vară e aproape firesc, în sistemul de simetrii al nuvelei, ca fericita căsătorie reparatoare a mamei lui Luisico cu Rodolfo să cadă „la vreme de iarnă“), beznă/lumină (dacă bezna nopții, a leșinului, a ochilor legați, a camerei cu fereastra închisă învăluie dezonoarea Leocadiei și acoperă chipul „pîngăritorului“ ei, o lumină jubilatoare o scaldă pe eroină în episodul unirii sale legale și solemne cu Rodolfo : „Leocadia era bine făcută și plină de farmec, îl aducea de mînă pe fiul ei, iar înaintea sa pășeau două fete, luminîndu-i calea cu două lumînări de ceară în două candelabre de argint“ ; pînă și îmbrăcămintea Leocadiei amestecă tonurile întunecate cu strălucirea metalelor nobile și a pietrelor prețioase : „Era îmbrăcată, fiind la vreme de iarnă, într-o rochie lungă de catifea neagră, stropită cu bumbi de aur și mărgăritare, cu cingătoare și colier de diamante“ ; în general prezența luminii semnifică în nuvelă fericirea, sau anticiparea ei : inspectarea la „văpaia lunii“ de către eroina ofensată a odăii în care ea va reveni într-o zi pentru totdeauna, cu un cu totul alt statut, reprezintă temelia viitorului ei triumf), nenoroc-noroc, năpastă/bucurie etc. O puternică antiteză, am spune predostoievskiană, anticipînd cele două tipuri fundamentale din literatura scriitorului rus : cel prădalnic și cel smerit, apare chiar în prima pagină a nuvelei, acolo unde Cervantes descrie contactul celor două grupuri de personaje pe coasta pe care unii (tinerii îndrăzneți) coborau vijelios iar ceilalți (membrii familiei ce se întorcea de la plimbare) urcau fără grabă : „Cele două escadroane, cel al oilor cu cel al lupilor, se întîlniră...“ Pînă la urmă însă „lupii“ și „oile“ se împacă, evanghelic, în nuvela lui Cervantes în care crucifixul din camera lui Rodolfo, luat pe furiș de Leocadia și

Scanned with OKEN Scanner

restituit apoi de ea doñei Estefania, se dovedește încă o dată miraculos. Deși sfîrșitul narațiunii e convențional, autorul se arată realist și lucid în privința lupului principal, Rodolfo, care în cei șapte ani ce separă siluirea Leocadiei de căsătoria cu ea, ani petrecuți de el epicureic în Italia, țara tuturor plăcerilor, nu-și prea schimbă năravul ; Rodolfo rămîne în fond, în ciuda promisiunilor cuminți pe care le rostește în fața doñei Estefania, același senzual prețuitor al frumuseții feminine : noaptea nunții „i se părea că merge și umblă, nu cu aripi, ci în cîrje, atît de aprigă-i era dorința de-a se vedea singur cu iubita-i soție". Complicațiile excesive și „potrivirile" bătătoare la ochi creează o impresie de artificialitate (nu întîmplător, evocînd în fața părinților ei iatacul în care fusese siluită, Leocadia îl numește „teatrul unde se reprezentase tragedia năpastei sale" și nu întîmplător ea vorbește nu o dată ca la teatru, apucîndu-se de pildă, de-abia trezită din leșinul în timpul căruia fusese pîngărită și aflîndu-se în continuare în pat, să rostească o adevărată tiradă : „— Unde sînt, nefericita de mine ? Ce-i cu bezna asta ? Ce întuneric mă-nconjoară ? Sînt oare în limbul neprihanei sau în iadul păcatelor mele ? Iisuse, cine mă atinge ? Eu, în pat, eu, vătămată ? Mă asculți, mamă și stăpînă a mea ? Mă auzi, tată drag ? Vai, nenorocita de mine, acum îmi dau seama că părinții mei nu mă ascultă și că dușmanii mă ating ! Norocoasă aș fi dacă întunericul acesta ar fi veșnic..." etc.). Impresie de artificialitate ce contrastează desigur cu realismul prozei lui Cervantes (între două tirade Leocadia se apără „cu picioarele, cu mîinile, cu dinții" de un nou asalt al lui Rodolfo, ce eșuează lamentabil), împăcîndu-se însă la urmă cumva cu el (imposibil dar adevărat !), ca „oile" cu „lupii" de mai sus. Făcîndu-și apariția în sufrageria părinților lui Rodolfo pentru a fi înfățișată acestuia din urmă (planul doñei Estefania), Leocadia reușește să dea „despre sine cea mai neașteptată și mai frumoasă mărturie pe care a putut-o da vreodată o frumusețe meșteșugită și firească". Proza lui Cervantes din nuvele este asemenea frumuseții Leocadiei : *„meșteșugită și firească"*, și ne dă (culmea !) aceeași impresie : de armonioasă unitate.

Scanned with OKEN Scanner

Puterea sîngelui, a sîngelui de „adevărat" creștin, de care s-a făcut atîta caz în Spania, este o nuvelă cu teză (violent etnică), o scriere conformistă dacă vrem ; „viteazul, ilustrul și creștinul bunic (patern, n.n.) al lui Luisico" sare în ajutorul acestuia din urmă, accidentat, deoarece în chipul rănitului — după cum va explica mai tîrziu chiar salvatorul copilului — „i se păruse că vede chipul unui fecior al său (al lui Rodolfo, firește, tatăl deocamdată natural al băiatului, n.n.), pe care-l iubea din tot sufletul". Însă în scena respectivă, se poate presupune, bătrînul senior nu numai *vede* : chipul frapant de asemănător al copilului imprudent, ci și *aude* : glasul sîngelui pierdut de rănit ; sîngele „mult" scurgîndu-se „de la cap" *strigă*, și dacă asemănarea chipurilor mai putea fi întîmplătoare, glasul sîngelui e inconfundabil. Accidentul lui Luisico (care, după cum am mai spus, schimbă în bine destinul tuturor personajelor nuvelei) reprezintă o jertfă necesară ; trebuia ca băiatul să-și verse sîngele pentru ca norocul să le surîdă tuturor ; brusc expus, sîngele (adunat lîngă capul rănitului într-o mică baltă informă ce constituie hrisovul său de noblețe) își arată *puterea*. Sfîrșitul fericit, de basm al întîmplărilor înfățișate în nuvelă se datorează, desigur, cerului dar în egală măsură și sîngelui spaniolesc și creștin pur (teza autorului), puterii sale miraculoase : „...totul îngăduit de cer și de puterea sîngelui pe care l-a văzut curgînd pe pămînt viteazul, ilustrul și creștinul bunic al lui Luisico". L-a văzut și l-a „citit" ca pe un document, l-a auzit proclamîndu-și noblețea. Puterea fastă a sîngelui ilustru și neamestecat, „curat" se manifestă uneori independent de conștiința morală a indivizilor : cu toate că îl concepe în chip nedemn pe Luisico, Rodolfo îi transmite fiului său un mănunchi de rare și strălucite virtuți. Nesăbuitul tînăr și Crist-ul de pe crucifixul martor — cei doi tați ai copilului de excepție Luisico — conlucrează în ciuda prăpastiei aparente dintre ei.

Teza originii pure din punct de vedere etnic și religios este materializată în nuvela lui Cervantes prin motivul dominant al sîngelui — motiv central care organizează și pune în mișcare întreaga narațiune, fixîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-i spațiul și ritmul, determinîndu-i motivele subiacente. De pildă, acțiunea nuvelei *Puterea sîngelui* se desfășoară la Toledo. Și nu întîmplător desigur : orice hartă a Spaniei ne arată că vechiul oraș, fostă capitală, este așezat *chiar în inima țării*. Adică exact acolo de unde țîșnește „puterea sîngelui" nobil spaniol ! E normal deci ca tocmai într-un asemenea loc această *putere* să se manifeste din plin și să facă minuni. Toledo — se precizează în text — este un oraș vestit pentru „multa justiție" ce domnește în el și datorită locuitorilor lui, „cu bune înclinări". Nevrednica faptă a lui Rodolfo reprezintă deci în acest climat moral o regretabilă excepție (trecătoare) de la regula care pînă la urmă va triumfa. *Motivul sîngelui*, pe de altă parte, condiționează, reglementează *viteza* desfășurării evenimentelor în nuvela de care ne ocupăm. Totul se petrece și totul e povestit neobișnuit de repede : răpirea, violul, întoarcerea fetei pîngărite acasă „unde-i găsi pe părinții ei atît de năuciți, încît nu se dezbrăcaseră încă" ; nașterea copilului rezultat din siluirea Leocadiei : „Zburară zilele și sosi clipa nașterii...", prima copilărie a băiatului (care crește cu o repeziciune fantastică, „sărind" dintr-o dată la vîrsta de patru ani : „Cu aceeași fereală și taină cu care îl născuse, îl duseră într-un sat unde fu crescut vreme de patru ani, după care, zicînd că e un nepot de frate, bunicul său îl aduse acasă, unde era crescut dacă nu în bogăție, cel puțin în mare virtute", apoi la aceea de șapte : „Lăudat astfel de cunoscuți și necunoscuți, copilul ajunse la vîrsta de șapte ani..."), accidentul nefericit-fericit, intervenția inspirată a bătrînului senior (necunoscutul părinte al necunoscutului tată al lui Luisico), transportarea rănitului în casele noului său bunic, chemarea chirurgului, însănătoșirea bolnavului care „după cincisprezece zile se văzu în afara oricărei primejdii, iar după treizeci se sculă din pat" ; întoarcerea lui Rodolfo, rechemat de tatăl său din Italia (unde petrecuse șapte ani la fel de rapizi ca anii fiului său Luisico) : „chiar în ziua aceea trimiseră un mesager la Neapole, înștiințîndu-l pe fiul lor să vină în cel mai scurt timp, pentru că-i puseseră la cale o căsătorie cu o femeie frumoasă peste poate și potrivită lui întru

Scanned with OKEN Scanner

totul (...) Mesagerul ajunse la Neapole, și Rodolfo, hulpav să se bucure de o femeie atît de frumoasă cum îi vestea tatăl său, la două zile după primirea scrisorii, ivindu-i-se prilejul că patru galere erau gata de a porni către Spania, se îmbarcă pe ele cu cei doi tovarăși ai săi, ce încă nu-l părăsiseră și, avînd parte de împrejurări prielnice, în douăsprezece zile ajunse la Barcelona, iar de acolo, cu poșta, după alte șapte coborî în Toledo și intră în casa tatălui său atît de mîndru și de elegant, încît culmile mîndreței și ale eleganței se adunaseră toate într-însul", îndrăgostirea fulgerătoare a Leocadiei de fostul ei pîngăritor mascat și învăluit în beznă : „*văzîndu-l* (s.n.) atît de aproape de dînsa pe cel pe care îl și iubea mai mult decît lumina ochilor", căsătoria : „Doña Estefania găsi cu cale să nu-și ducă mai departe hotărîrea dintîi, ci-i spuse preotului să-l cunune numaidecît pe fiul ei cu Leocadia ; preotul făcu întocmai..." ; chiar noaptea ospățului de nuntă *zboară,* deși aprigului la plăceri Rodolfo i se pare — după cum am văzut — că ea trece prea încet : „Și cu toate că noaptea zbura cu aripile-i negre și ușoare, lui Rodolfo i se părea că...". Întîmplările nuvelei formează o vijelioasă cavalcadă „reprodusă" și subliniată (năvalnic, asurzitor) în povestire de secvența întrecerii călăreților (căreia îi cade victimă Luisico). În nuvela lui Cervantes viteza acțiunii / narațiunii este „adaptată" *fluxului sîngelui iute, sănătos, clocotitor.* De motivul central al sîngelui ține și o întreagă rețea de taine, ascunzișuri, locuri întunecoase, secrete, disimulări și deghizări. Rodolfo și însoțitorii săi au fețele acoperite și acționează noaptea ; el își ferește nu numai chipul ci și glasul, prefăcîndu-și-l atunci cînd iese din mutenia sa precaută pentru a-i adresa cîteva cuvinte Leocadiei ; care, legată la ochi în plină noapte, nu știe cine o atinge și unde se află ; și ale cărei repetate leșinuri (accidente legate de inimă și de circulația sîngelui) reprezintă pentru ea tot atîtea ultime, disperate ascunzători ; pe Rodolfo îl acoperă pînă și numele, inventat arbitrar de autor pentru a nu compromite o ilustră familie ; sarcina Leocadiei, nașterea micului Luis, primii ani de viață ai copilului sînt învăluiți în taină ; Leocadia îl privește pe Rodolfo proaspăt întors acasă

Scanned with OKEN Scanner

„dintr-un ungher ascuns, pentru a nu se abate de la mijlocul și rînduiala pe care i le pusese în vedere doña Estefania“ ; care îi ține ascunși și pe părinții Leocadiei etc. Tot acest abuz de taine și de realități tăinuite (pînă și înțelepciunea bătrînilor își aduce obolul în acest sens : „Și ia seama, fata mea, că mai rău vatămă o uncie de dezonoare dată în vileag decît o oca de ticăloșie secretă“) este provocat de și sugerează *natura tainică, ascunsă a sîngelui*. Explozia sangvină reprezintă de aceea un fenomen de excepție, un eveniment radical ; și într-adevăr, accidentarea lui Luisico revoluționează mersul narațiunii, răstoarnă în chip norocos întreaga situație epică. După cum s-a putut vedea, motivul sîngelui irigă în chip subtil toate țesuturile povestirii, căreia îi servește drept „model“. E un exemplu (numai un exemplu) de felul atît de original, de singular în care aliajul prozei lui Cervantes unește forța realismului etern cu rafinatele complicații și cu aglomerările baroce proprii veacului de aur spaniol.

Scanned with OKEN Scanner

Dostoievski (1821—1881). Van Gogh (1853—1890). Rimbaud (1854—1891). Ultimii doi au fost, aproape matematic, contemporani, și contemporanii mai tineri (cu peste trei decenii) ai celui dintîi. Mai mare cu un an decît Rimbaud, Van Gogh moare (se sinucide) tot cu un an înainte, astfel încît pictorul olandez și poetul francez — constatăm — au trăit un număr egal de ani : 37. Párcele au fost în cazul lor perfect imparțiale. Rimbaud se naște în 1854, cînd Dostoievski iese de la ocnă, și își încheie existența pămîntească la un deceniu după sfîrșitul romancierului rus. Ca poet, Rimbaud murise însă în 1873, după *Une saison en Enfer*, pe cînd Dostoievski, continuîndu-și seria celor cinci mari romane, se afla între *Demonii* și *Adolescentul*. Cel mai „întîrziat“ dintre cei trei, Van Gogh începe să picteze prin 1880, an în care autorul *Fraților Karamazov* își termină ultima sa capodoperă și... viața (din 1881 nu va apuca decît o lună). Ca și Dostoievski, Van Gogh (predicatorul !) are cultul și experiența directă a poporului, e de partea „oamenilor sărmani“, a „umiliților și obidiților“ (mineri, țărani, țesători...). Rimbaud și-a avut și el ocna sa (ocnele sale : biografia lui, ca să zic așa, postumă, a nepoetului, a antipoetului, a omului ce s-a „operat pe viu [fiind viu] de poezie“, ca să-l citez pe Mallarmé — „il s'opère vivant de la poésie“ și care „s-a convertit la banalitate“ — Jacques Castelnau nu este mai puțin extraordinară și înfiorătoare decît aceea a poetului „dereglării tuturor simțurilor“, al „vieții inimitabile“ ; ocnei siberiene, dostoievskiene îi corespunde ocna africană

Scanned with OKEN Scanner

a „negustorului“ Rimbaud, condamnat — condamnîndu-se — la o existență ascetică în una din cele mai infernale regiuni ale globului, apoi ocna bolii cumplite — și cumplit de ironice — necesitînd amputarea piciorului marelui „voyageur“, al celui ce scrisese : „Vivre toujours au même lieu, je trouverai toujours cela très malheureux“, în cele din urmă ocna unei agonii îngrozitoare...), după cum Dostoievski a trăit un sezon (mai multe de fapt) *în infern*. Au suferit ceva acești trei oameni ! Dacă le-am combina biografiile am găsi de toate : condamnări la moarte, deportări, exiluri, călătorii, vicii, speranțe și deznădejdi, sinucideri — la propriu și la figurat, apostazii, blasfemii și convertiri, nebunii și nebunie, ocnă și ospiciu, boemă și multă, multă muncă. S-ar putea alcătui, meditînd viața și opera celor trei artiști care nu s-au întîlnit niciodată și probabil n-au știut nimic unul despre altul — o colecție de coincidențe, interferențe, identități. În ajunul plecării sale la Paris, în septembrie 1871, Rimbaud spunea prietenului Delahaye : „Les salons, les élégances !... Je ne sais pas me tenir, pe suis gauche... je ne sais pas parler... Oh ! pour la pensée, je ne crains personne, mais... Ah ! qu'est-ce que je vais faire là-bas ?“ „Îmi lipsește gestul“, se plîngea fratelui său Dostoievski, ridiculizat în tinerețe nu o dată în saloanele aristocratice ale Petersburgului, creatorul de mai tîrziu al prințului Mîșkin, cel care, la serata Epancinilor, sparge vaza chinezească de care se ferise întreaga seară. Insurgentul mîzgălind cu creta pe băncile parcurilor „Merde à Dieu“ va ajunge să-l aștepte cu o insațiabilă lăcomie de copil mîncător de dulciuri, va vorbi — din „infernul“ său — de un Hristos ce „nu mă ajută“ și de evanghelia care „a trecut“ (obsesii dostoievskiene) : „Pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté ? Hélas ! l'Evangile a passé ! L'Evangile ! L'Evangile ! J'attends Dieu avec gourmandise.“ Fostului său profesor Izambard, Arthur îi scrie din Charleville, la 2 noiembrie 1870 : „...je m'entête affreusement à adorer la liberté libre...“ ; *„la liberté libre“* — nu este ea o altă idee fixă (cardinală) a lui Dostoievski și a personajelor sale, a omului din subterană de pildă ? Cu care iată că poetul francez

Scanned with OKEN Scanner

seamănă mai mult decît ne-am fi așteptat : „Son ami Delahaye nous le montre recherchant, avec la sombre volupté d'un ascète ou d'un convulsionnaire, les blessures d'amour-propre, le ridicule, le mépris, l'injure, voulant cultiver ainsi la forme la plus difficile et la plus brutale du courage.“ (Jacques Castelnau, *Rimbaud*, p. 92.) O convingătoare paralelă Rimbaud-Van Gogh a făcut Mario de Micheli în *Avangarda artistică a secolului XX* (trad. rom., p. 33) : „Proza convulsivă din *Une saison en Enfer* se aseamănă cu unele tablouri halucinante și frenetice ale lui Van Gogh : «Sănătatea îmi era amenințată. Venea teroarea. Cădeam în somn timp de cîteva zile și, treaz, continuam cele mai triste vise. Eram matur pentru moarte și slăbiciunea mea mă conducea, pe un drum de primejdii, spre hotarele lumii...» Asemeni lui Van Gogh, Rimbaud văzuse cum se distrugeau lucrurile în care credea. Și el avusese un vis de înviere : «Există distrugeri necesare... Există arbori bătrîni care trebuie tăiați și umbre seculare a căror plăcută prezență o vom pierde. Chiar această societate : vor trece pe deasupra ei securi, sape și tăvăluguri. *Toate văile se vor umple și colinele vor fi coborîte, potecile întortocheate se vor face drepte, iar cele accidentate — netede.* Vor fi rase de pe fața pămîntului averile, vor fi zdrobite orgoliile individuale. Nici un om nu va mai putea spune : — Sînt puternic pentru că sînt mai bogat. Amara invidie și stupida admirație vor fi înlocuite de pașnica înțelegere și de munca tuturor pentru toți.»

Nu e în aceste rînduri aceeași viziune vangogheană a unei viitoare revoluții ? Nu e aceeași anxietate care la Van Gogh se exprimă prin dorința de «timpuri mai bune», de «aer curat», de o «societate reîmprospătată după aceste mari uragane» ? Renunțarea lui Rimbaud la poezie și la însăși adevărata lui vocație de om e un fapt, își are originea în căderea acestui vis ; febra vijelioasă a lui Van Gogh se dezlănțuie cînd el, singur, vrea să apere cu disperarea iubirii surparea acelor idealuri în care vedea singura salvare.“ Într-o scrisoare din 1888, Van Gogh făcea o afirmație („mi se pare din ce în ce mai mult că oamenii sînt rădăcina a tot ce există“) la care Dostoievski, cu siguranță, ar fi subscris. Să citim

Scanned with OKEN Scanner

cu atenție comentariul pictorului la tabloul *Cafenea noaptea* : „În tabloul meu *Cafenea noaptea*, am încercat să exprim gîndul că o cafenea este un loc unde te poți ruina, înnebuni, comite crime. În fine, am căutat prin contraste de roz proaspăt, de roșu sîngeriu și violet, blînde tonuri de verde Ludovic XV și Veronese, contrastînd cu verde-galben și asprul verde-albastru, totul într-o atmosferă de cuptor infernal, de sulf palid, să exprim ceva asemănător cu puterile întunericului dintr-un abator.“ Cafeneaua (restaurantul, cîrciuma, taverna) — ca *loc unde te poți ruina* (la propriu sau la figurat — ca Marmeladov), *înnebuni* (ca Ivan Karamazov rostind poemul despre „Marele Inchizitor“), comite (sau pune la cale) *crime* (ca Raskolnikov) — nu este oare un topos, un spațiu prin excelență dostoievskian ? Sau acea „atmosferă de cuptor infernal“ nu este chiar atmosfera unor romane dostoievskiene, a romanului de vară (ca timp al acțiunii), de iulie zăpușitor care e *Crimă și pedeapsă* de exemplu ? Și așa mai departe...

Dar chiar și fără a intra în amănunte ne putem da seama că opera celor trei artiști are, în chip izbitor, ceva comun ; aceeași tensiune supraumană, aceeași intensitate halucinantă, aceeași pasionalitate, furie, dezlănțuire, beție la Dostoievski, la Rimbaud și la Van Gogh, în romanele, poeziile și pînzele cărora ne fascinează parcă același *amețitor vîrtej*. Ca și cum ei trei, *numai* ei trei, independent unul de altul, ar fi simțit, cu toate strunele sufletelor lor ultrasensibile încordate la maximum, ecourile îndepărtate, vibrațiile pentru ceilalți imperceptibile ale unui eveniment colosal, cosmic, metafizic sau istoric (aparținînd istoriei ce va să vină). Trebuie să presupunem că prin anii ’70—’80 ai secolului trecut ceva *important* s-a petrecut undeva : în univers, în cer sau în viitorul mai mult sau mai puțin îndepărtat. Poate că a avut loc un viscol galactic, sau poate că Dumnezeu s-a sculat și a plecat, trîntind supărat ușa în urma sa sau chiar s-a prăbușit ori a „murit“, după afirmația medicului legist pe nume Nietzsche ce ar fi constatat decesul înaltului pacient de multă vreme bolnav ; sau poate că dincolo de cortina de nepătruns a viitorului începuseră deja repetițiile zgomotoase pentru „mondiale“

Scanned with OKEN Scanner

(războaie) și alte spectaculoase dezastre. Misteriosul eveniment, fantastica erupție n-au fost înregistrate pe Terra decît de cele mai fine antene ale momentului. A tunat (undeva) și i-a adunat, aici pe pămînt, pe cei trei mari *artiști ai exploziei* : Dostoievski, Rimbaud, Van Gogh. Drept argument în favoarea celor spuse citez poezia *Presimțire* de Rilke (în admirabila traducere a lui Al. Philippide) : „Sînt ca un steag înconjurat de zări. / Simt vînturile care vin din depărtări ; / le voi trăi în timp ce lucrurile jos nici nu se mișcă ; / ușile se-nchid încă domol și-n sobe-i tăcere ; / nu tremură încă ferestrele și praful e des. // Eu știu de pe-acuma furtunile și sînt zbuciumat ca o mare. / Și mă desfășor și-n mine m-avînt / Și mă desfac din mine și sînt / singur în furtuna cea mare.“ Singur în epocă, steagul frămîntatei treimi Dostoievski, Rimbaud, Van Gogh a simțit „furtuna cea mare“.

Scanned with OKEN Scanner

UN PERSONAJ EFEMER DIN ROMANUL „FRAȚII KARAMAZOV“

În capitolul IV, intitulat *Răzvrătirea,* al Cărții a cincea din Partea a doua a romanului *Frații Karamazov,* Ivan, pregătindu-se să înceapă, în cadrul marii discuții „pro și contra“ cu Aleoșa din restaurantul „Metropol“, celebra sa expunere „de cazuri din viața copiilor ruși“, din care posedă „o colecție întreagă“, „o colecție destul de frumoasă“, citează, în introducere (teribilă introducere, demnă de ceea ce urmează și mai ales de finalul expunerii, evocînd o întîmplare din „vremurile de tristă amintire ale celei mai crîncene iobăgii“, întîmplarea cu „băiețașul acela de opt anișori rupt în bucăți de dulăi“), pe „un *bulgar*“ care „Nu de mult, la Moscova“ — spune eroul — „mi-a vorbit despre atrocitățile săvîrșite de turci și cerchezi în Bulgaria“, unde „trec totul prin foc și sabie, violează femeile, omoară copiii, țintuiesc prizonierii de garduri, petrecîndu-le cuie prin urechi, și-i lasă așa toată noaptea, ca a doua zi să-i atîrne cu lațul de gît și așa mai departe“. Cum Ivan Karamazov studiase la Moscova, unde absolvise nu demult (în raport cu prezentul acțiunii romanului) universitatea (specialitatea sa : științele naturii), este posibil ca acel bulgar să fi fost și el un student, poate chiar un coleg, venit în Rusia la învățătură, de nu va fi fost cumva — ca Insarov din romanul *În ajun* al lui Turgheniev — un imigrant politic, un militant al cauzei eliberării poporului său, oprimat de turci, un revoluționar, sau poate că și una și alta. Partitura acestui personaj efemer este scurtă, aproximativ o pagină de text ; în relatarea desigur rezumată a eroului ea ar cuprinde : 1) un tablou

Scanned with OKEN Scanner

general al atrocităților : „trec totul prin foc și sabie“ etc. ; 2) un comentariu moral al lui Ivan : „Am auzit spunîndu-se uneori că omul e crud «ca o fiară», ceea ce, după mine, este o nedreptate strigătoare la cer și o insultă pentru bietele jivine“ etc. ; 3) revenirea la atrocitățile comise de turci cu accentuarea plăcerii pe care o au „să tortureze copiii“ : „Turcii, mai cu seamă, simt o voluptate deosebită să tortureze copiii, începînd cu plozii pe care-i smulg cu jungherul din pîntecele ce i-a zămislit și sfîrșind cu pruncii nou-născuți pe care-i aruncă în aer ca să-i prindă apoi în vîrful baionetelor sub ochii mamei“ etc. ; 4) înfățișarea cazului, „o scenă care mi s-a părut într-adevăr impresionantă“, momentul culminant a ceea ce i-a povestit lui Ivan, la Moscova, bulgarul : „Închipuiește-ți — îi spune Ivan lui Aleoșa — un copilaș în brațele maică-si, încremenită de spaimă în mijlocul unui grup de turci, care au tăbărît peste ei în casă. Ce crezi că le dă prin gînd ticăloșilor ! Spune și tu dacă nu-i o figură grozavă : care mai de care vrea să mîngîie pruncul și se strîmbă la el ca să-l facă să rîdă, și pînă la urmă reușesc, mititelul începe să rîdă. Atunci, unul din ei ațintește asupra lui pistolul de la o distanță de o palmă. Prichindelul rîde fericit și întinde mînuțele, dînd să apuce jucăria aceea strălucitoare ; în momentul acela bestia apasă pe trăgaci, slobozindu-i glontele drept în față, și-i zdrobește căpșorul...“. După care, Ivan Karamazov, „mare amator de curiozități“, trece mai departe, la celelalte „anecdote picante“, invocînd alte surse (ziare, broșuri, poezii, prăfuite colecții de reviste istorice). Rolul bulgarului întîlnit la Moscova s-a încheiat. Ne putem întreba însă dacă numai la atît se reduce el în roman, dacă relatările cumplit-senzaționale, de reporter al represiunii, epuizează conținutul discuțiilor pe care în vremea studiilor sale moscovite Ivan Feodorovici le-a avut, mai mult sau mai puțin întîmplător, cu „un bulgar“. „Ce crezi tu că fac azi băieții de o vîrstă cu noi în Rusia — îl întreabă Ivan pe Aleoșa. Sau cel puțin unii din ei ? Să luăm, bunăoară, cîrciuma asta infectă ; se strîng cu toții aici și se așează în cîte un colț. Nu se cunosc între ei și, după ce vor ieși din local, timp de patruzeci de ani

Scanned with OKEN Scanner

după aceea nu vor mai ști nimic unul despre altul. Ei și ? În jurul căror lucruri se învîrtesc discuțiile pe care le poartă de cîte ori au o clipă de răgaz, aici, în cîrciumă ? Numai și numai în jurul unor probleme de importanță universală : «Ce părere aveți despre existența lui Dumnezeu ? Dar despre nemurire ?» Iar cei ce nu cred în Dumnezeu, vor discuta la rîndul lor despre socialism și despre anarhism, despre transformarea lumii după un nou sistem, ceea ce, în definitiv, e cam același lucru, problemele sînt aceleași în fond numai că sînt privite dintr-un alt punct de vedere. În zilele noastre, un număr infinit de tineri ruși, care mai de care mai originali, nu fac altceva decît să dezbată asemenea chestiuni." Desigur, deși prin excelență rusească, trăsătura putea fi proprie și altor tineri (nu neapărat ruși) ai vremii, oricum cel puțin acelora care trăiau în fascinantul, contaminantul mediu rusesc. Discuții „în jurul unor probleme de importanță universală" va fi purtat tînărul Ivan (în vîrstă de 23 de ani în prezentul acțiunii romanului) și cu acel bulgar, probabil un om tînăr și el, poate pornind chiar de la dezvăluirea atrocităților comise de puterea oprimantă din Bulgaria de atunci. Nu putem exclude cu totul nici o anumită influență a acestor oricînd posibile discuții filozofice asupra constituirii concepțiilor lui Ivan Karamazov, așa cum sînt ele expuse lui Aleoșa, la „Metropol". „Teza", „punctul (său) de vedere" se poate rezuma, într-o formă simplificată, astfel : la sfîrșitul sfîrșitului pentru oameni totul s-ar putea termina cu bine, ei urmînd să dobîndească într-un viitor nedefinit „armonia eternă", „suprema armonie", numai că pentru acest epilog fericit omenirea trebuie să plătească un preț care lui Ivan i se pare inadmisibil ; acest preț îl constituie suferința enormă, universală, intolerabilă a oamenilor, în special a copiilor ; suferința imposibil de justificat a acestora din urmă, ființe nevinovate, îl determină pe Ivan să respingă nu atît existența lui Dumnezeu (deși lui Aleoșa i se pare că Ivan, ca și Marele inchizitor, nu crede în el) cît lumea creată de Dumnezeu : „Nu spun că nu-l accept pe Dumnezeu, înțelege-mă (i se adresează Ivan lui Aleoșa, n.n.), ci nu accept lumea plăsmuită de el...". Este

Scanned with OKEN Scanner

ușor de văzut că „teza“ lui Ivan are în fond un caracter *dualist* : din punct de vedere logic este absurd a pretinde că Dumnezeu a creat o lume rea, plină de cruzime și suferință, îmbibată cu lacrimi ca un burete : „Pămîntul nostru(...) este îmbibat de lacrimi omenești, și nu numai la suprafață, ci mult mai adînc, pînă în miezul lui“ ; există deci nu un principiu (Dumnezeu), ci două, dintre care unul e negativ, rău ; concepția eroului este în ultimă instanță maniheistă. Or tocmai asta vrem să presupunem : că o infuzie de maniheism Ivan ar fi putut primi la Moscova de la cunoștința lui bulgară prin intermediul bogomilismului. Om cult, bulgarul de la Moscova l-ar fi putut informa mai pe larg pe Ivan în legătură cu puternica erezie religioasă, cu caracter social, politic și național, din sec. X—XII, cu știute repercusiuni în Occident (sectele patarinilor, catharilor, albigenzilor) dar și cu ecouri în Țările Românești și Rusia. Descinzînd din *pavlichieni* (sec. VII) și din *messalieni* sau *massalieni* (sec. X), epigoni ai maniheiștilor, bogomilii reaccentuează dualismul originar, susținînd de pildă că lumea văzută, fizică și materială (euclidiană, cum ar fi zis Ivan) este opera lui Satan. Lumea ca operă a lui Satan ! Oare infernalele scene din viața copiilor ruși, bulgari sau elvețieni (copilăria lui Richard) evocate de Ivan nu tind să dovedească tocmai acest lucru ? ; ca și „toată harababura asta“ fără rost (absurdul existenței omenești), ca și „Pămîntul nostru (...) îmbibat de lacrimi omenești (...) pînă-n miezul lui“, ca și oamenii, „răzvrătiți atît de neputincioși“, „ființe neisprăvite făcute numai de probă, plăsmuite în bătaie de joc“ (prin bizara colaborare a diavolului cu Dumnezeu, creatorul lumii nevăzute, sufletești). „Să zicem că n-aș crede în existența ordinii universale“, spune Ivan, că „m-aș convinge că totul nu este decît un haos blestemat și fără nici o noimă, *poate chiar diabolic* (s.n.)“. Ultimele precauții ale eroului se dovedesc inutile : el tocmai că nu în „existența ordinii universale“ crede, ci în „haos“, în haosul blestemat, fără noimă, „*poate chiar diabolic*“. Și asemănarea sa cu Cain, făcută de el însuși (dacă Aleoșa îl plagiază pe Isus din poemul „Marele inchizitor“, Ivan îl plagiază pe Cain parafrazînd cuvintele biblice : „Ori

Scanned with OKEN Scanner

poate crezi că m-a pus cineva să-l păzesc pe fratele meu Dmitri ?"), are un iz bogomilic (Cain, născut din Eva și Satanael, cel dintîi fiu al lui Dumnezeu, jucînd un rol important în scenariul ereziei bulgarilor).

Sursă epică, transmițător al unui material strict faptic ce îmbogățește dosarul de cazuri demascatoare (cel demascat fiind chiar Dumnezeu) al lui Ivan, bulgarul de la Moscova — personaj amintit doar în treacăt în *Frații Karamazov*, practic inobservabil în mulțimea de personaje a romanului (și care vorbind de „atrocitățile" ieșite din comun comise în Bulgaria se încadrează parcă în viziunea bogomilică a unei lumi satanice, fundamental rele) — ar putea constitui și una din sursele filozofice ale ideilor marelui răzvrătit karamazovian, un *eretic* și el, dacă nu pur și simplu un ateu.

Scanned with OKEN Scanner

Despre marele succes, nu atît de public (încă nu putea fi vorba de așa ceva), cît — mai ales — de suflet, ca să zic astfel, de care s-a bucurat Schiller în Rusia, încă din timpul vieții sale, începînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, a vorbit, nu o dată, însuși Dostoievski. „Convenția franceză din '93 — scria de exemplu romancierul în 1876 —, trimițînd patentă pentru dreptul la cetățenie *au poète allemand Schiller, l'ami de l'humanité,* deși a făcut o faptă minunată, măreață și profetică, n-a bănuit că la capătul celălalt al Europei, în barbara Rusie, același Schiller e mult mai național și mult mai apropiat pentru barbarii ruși, decît pentru Franța, și nu numai în vremea aceea, dar și de-a lungul întregului secol ; Schiller, cetățean francez și *l'ami de l'humanité,* era știut în Franța doar de profesorii de literatură și nici măcar de toți, ci de cîte unul, ici colo, și destul de superficial La noi, însă, a pătruns în sufletul rus, odată cu Jukovski, și-a lăsat amprenta pe el, a semnificat aproape o întreagă perioadă a evoluției noastre." (*Opere,* vol. 11, pp. 250—251). Cu trei ani înainte, în 1873, Dostoievski afirmase : „Schiller a pătruns în sîngele societății ruse... El ne-a făcut educația, el este al nostru..." Istoria literară și istoria confirmă aprecierile scriitorului. În *Dostoievski nôtre contemporain* (1961) Nina Gourfinkel pune la dispoziția celor interesați o serie de foarte curioase date în legătură cu primele ecouri, cu receptarea și cariera lui Schiller în Rusia, țară în care marele poet german a avut șansa de a găsi doi traducători admirabili : pe Jukovski (pentru

Scanned with OKEN Scanner

partea cea mai importantă a creației sale — baladele și dramele) și pe Tiucev (pentru numai cîteva poeme, printre care însă *Odă bucuriei*, lansată în versiune rusă în 1823). Fapt paradoxal — arată cercetătoarea franceză —, cele dintîi traduceri rusești din opera bardului libertății au apărut (în 1782) la Tobolsk, marea etapă a exilului în Siberia (unde îl vom regăsi pe Dostoievski). După o primă reprezentație la teatrul universitar din Moscova a pieselor *Intrigă și iubire*, în 1788, și a *Hoților*, în 1794, „ces pièces entraient au répertoire des scènes serves. Ce furent des esclaves qui déclamèrent les pathetiques tirades contre les tyrans et l'oppression." Cu mult înainte de publicarea primei traduceri ruse a *Hoți*-lor, în 1793, și de reprezentarea piesei un an mai tîrziu — ne mai informează Nina Gourfinkel —, textul manuscris al traducerii a circulat în public. Și mai surprinzător e să aflăm că în 1787, anul în care Schiller a scris *Don Carlos*, primul act al piesei era jucat la curtea moștenitorului Caterinei a II-a, viitorul țar Pavel I (acesta ceruse autorului textul prin intermediul unui atașat al ambasadei ruse la Paris). Pavel acționa astfel nu dintr-o simpatie deosebită față de poet ci ca să se opună mamei sale, care, flirtînd cu Diderot, detesta și se temea de Rousseau și Schiller. Din spirit de contradicție, moștenitorul a mers pînă la a înălța poetului un bust în grădinile palatului său ! La rîndul lui, fiul (paricid) și succesorul lui Pavel, Alexandru I, i-a trimis lui Schiller, în 1804, la începutul liberal al domniei sale, „une bague de grand prix". „Omagiile oficiale aduse de autocrați bardului revoltei au fost de scurtă durată — conchide Nina Gourfinkel. Dimpotrivă, influența sa asupra tineretului rus nu a încetat să se extindă" : în 1801 un cerc studențesc din Moscova a adoptat *Odă bucuriei* drept cîntecul său distinctiv...

Despre însemnătatea lui Schiller în viața spirituală a societății ruse din prima jumătate a secolului trecut stau mărturie numeroase și impresionante fapte și declarații. După o reprezentație cu *Wilhelm Tell* la Chillon, în 1820, Jukovski revine în patrie atît de zguduit încît — în conformitate cu versul final al piesei — își eliberează iobagii (hotărîre nelipsită de semnificație deoarece

Scanned with OKEN Scanner

Jukovski va deveni preceptorul viitorului Alexandru al II-lea, „țarul-eliberator“). „Noi îl iubim pe Schiller ca pe un poet național care (prin intermediul lui Jukovski) ne vorbește în sonuri ruse“, declara Bielinski, numindu-l pe marele poet german „un Tiberiu Gracchus al veacului nostru“ (al XIX-lea, n.n.). Herzen l-a considerat pe Schiller maestrul lui și a împrumutat titlul revistei sale revoluționare *Kolokol* dintr-un imn schillerian al muncii, *Cîntecul clopotului*. La rîndul lui, Cernîșevski nota : „Poezia lui Schiller ne este apropiată de parcă s-ar fi ivit din solul nostru... Acest poet a contribuit la dezvoltarea noastră spirituală, și societatea rusă îi datorează acestui german mai multă recunoștință decît oricăruia dintre propriii ei poeți, cu excepția lui Pușkin.“ Din punctul de vedere al atitudinii de largă deschidere față de Schiller, asimilat cu entuziasm și descoperit ca un mare afin, citit și recitit cu sentimentul unei miraculoase înrudiri ce își rîdea de prăpastia dintre națiuni și state, Dostoievski nu a reprezentat așadar o excepție. Adolescența sa (consacrată parcă acestui poet — după cum se exprimă Dominique Arban) a fost, se poate spune, *bolnavă de Schiller* : „Sufăr numai cînd aud numele lui Schiller“, mărturisea viitorul romancier într-o scrisoare de tinerețe. Cunoștința cu poetul german este însă mai veche. „Numele lui Schiller se leagă de cele mai timpurii amintiri ale lui Feodor Dostoievski (...) În tălmăcirea lui Jukovski, Schiller a făcut obiectul lecturilor copiilor Dostoievski încă în casa părintească“, arată un exeget de talia lui Kirpotin. La zece ani Feodor a avut prilejul să vadă la Moscova *Hoții* într-un spectacol de excepție, cu marele actor Mocealov în distribuție, spectacol care a produs asupra sa — după cum singur a mărturisit-o — „o foarte puternică impresie“ ce a exercitat apoi „o acțiune benefică asupra spiritului“ său. Înrîurirea schilleriană maximă s-a produs însă, firesc, în perioada adolescenței romantice, un rol esențial avînd în această privință prietenia tînărului Dostoievski cu neverosimil de ciudatul I. N. Șidlovski : „Schiller, cu întreaga sa operă, pătrunde în viața lui Dostoievski sub trăsăturile lui I. N. Șidlovski, amicul adolescenței romantice, o ființă stranie, o natură puternică și împrăștiată, a cărei

Scanned with OKEN Scanner

evoluție viitoare, prin amplitudinea mișcărilor sufletești, oscilînd între monahism și desfrîu, între credință și îndoială, îl evocă în chip irezistibil pe Marele Păcătos, eroul unui imens proiect avortat" (Jacques Catteau : *La création littéraire chez Dostoievski*, p. 60). Un alt „pedagog" schillerian al tînărului Dostoievski a fost fratele său mai mare, Mihail, traducătorul pieselor *Hoții* și *Don Carlos*. Tocmai răspunzînd mustrărilor (neîntemeiate) ale acestuia, Feodor Dostoievski face următoarea declarație capitală : „Îmi scrii, frate, că nu l-am citit pe Schiller. — Te înșeli, frate ! L-am învățat pe dinafară pe Schiller, am vorbit cu cuvintele lui, am delirat cu el, și sînt încredințat că în toată existența mea soarta nu mi-a oferit ceva mai la timp decît posibilitatea de a-l cunoaște pe acest mare poet într-o asemenea perioadă a vieții mele ; niciodată altcîndva eu nu l-aș fi putut cunoaște pe el așa, cum l-am cunoscut atunci ! În ce privește numele lui Schiller, el a devenit pentru mine un sunet scump, oarecum magic, care răscolește atîtea vise." Ocna măcar l-a vindecat pe Dostoievski de „boala" adolescenței sale ? Întrebarea și-o pune și Jacques Catteau (op. cit., pp. 60—61) : „Schiller idealistul a fost oare extirpat din inima scriitorului reîntors de la ocnă ? Așa s-ar crede judecînd după sarcasmele cu care omul din subterană îi copleșește pe romantici. În realitate, moștenirea schilleriană subzistă sub aspectul ei cel mai seducător : revolta în numele Idealului." De-a lungul întregii sale vieți și în toată opera sa — conchide cercetătorul francez — Dostoievski nu a încetat să-l amintească și să se refere la Schiller : în scrisori, în proiecte, în nuvele și în romane, de la *Oameni sărmani* (unde este evocată poezia *Cocorii lui Ibicus)* prin *Crimă și pedeapsă* pînă la ultimele romane, în foiletoanele din *Vremia* și *Epoha*, în articolele sale critice, în *Jurnalul scriitorului* (op. cit., p. 59). Nu întîmplător, am adăuga, în discursul despre Pușkin rostit în iunie 1880, cu o jumătate de an înaintea morții, marele scriitor, de mult vindecat de naivul idealism, de „schillerismele" primei sale tinereți, îl așeza pe poetul german alături de Shakespeare și Cervantes, citîndu-l — mereu în această formație de aleși între aleși — nu o dată, ci de mai multe ori. Admirația pentru

Scanned with OKEN Scanner

Schiller atinge apogeul chiar în cadrul marelui elogiu dedicat lui Pușkin.

Schiller face însă parte nu numai din biografia lui Dostoievski, ci și din aceea a personajelor sale. Scriitorul le-a transmis eroilor săi pasiunea (sau interesul) pentru marele poet german, i-a programat să treacă prin juvenile perioade schilleriene, i-a obligat să-l citească și să-i învețe pe dinafară versuri sau strofe întregi. Dmitri Karamazov declamă succesiv două versuri din *Zeii Greciei,* cîteva strofe din *Sărbătorile eleusine* — în traducerea lui Jukovski, și strofele 3 și 5 din *Odă bucuriei* — în traducerea lui Tiucev ; fratele său Ivan Karamazov, în scena despărțirii „definitive" de Katerina Ivanovna (*O criză de isterie în salon,* Cartea a patra, V) citează un vers din *Mănușa* : *„Den Dank, Dame, begehr ich nicht !* adăugă el cu un zîmbet silit, dovedind astfel, spre surprinderea tuturor, că și el obișnuia să-l citească pe Schiller, ba chiar să-l recitească de atîtea ori, încît să-i învețe pe de rost poeziile, lucru pe care pînă atunci Aleoșa niciodată nu și l-ar fi putut închipui." (precizare din care se poate deduce că mezinul fraților Karamazov nu era, în ce-l privește, deloc străin de Schiller) ; și chiar tatăl lor, păcătosul Feodor Pavlovici, se referă de trei ori la autorul poeziilor mai sus amintite. Deci pînă și „bătrînul măscărici" l-a citit cîndva, sau l-a răsfoit, cît de cît, pe Schiller, ori i-a văzut piesele, *Hoții* în orice caz, căci în fața starețului Zosima, rugat să-i judece, își compară fiii mai mari cu Karl și Franz Moor, pe sine însuși asemănîndu-se cu „Regierender Graf von Moor" ! Două versuri dintr-o poezie de Schiller *(Das Siegenfest)* recită și un alt măscărici dostoievskian, Trusoțki, „eternul soț", cel pe care eternul său rival, Velceaninov, îl definește drept un „Schiller cu masca lui Quasimodo". „Ah, ce Schilleri îmi mai sînteți ! Poeți !", exclamă același Velceaninov adresîndu-se tînărului care se împăcase cu Trusoțki. Numele lui Schiller devine sinonimul lui *naiv, sentimental, idealist din punct de vedere moral.* În acest sens îl folosesc, amuzîndu-se cu cinism, prințul Valkovski în *Umiliți și obidiți* sau Svidrigailov în *Crimă și pedeapsă* : „urăsc — îi explică Valkovski lui Ivan Petrovici în scena de la restaurant —

Scanned with OKEN Scanner

toate naivitățile și pastoralele prostești, iar una din cele mai picante plăceri ale mele a fost întotdeauna să mă prefac, pricepi ? să adopt tonul respectiv, să-l încurajez și să-i cînt în strună vreunui Schiller d-ăștia veșnic june și pe urmă, dintr-odată, să-l fac praf încît să rămîie uluit ; să-mi scot pe neașteptate masca înaintea lui și pe fața transformată de extaz să trîntesc o grimasă schimonosind-o, să-i arăt limba exact în clipa cînd, mai puțin ca oricînd, s-ar aștepta la așa ceva." ; „— Schiller, Schiller, curat Schiller ! *Où va-t-elle la vertu se nicher !*" (Uite unde se ascunde virtutea !) — îi spune cu o mare mirare ironică Svidrigailov ucigașului Raskolnikov, profund indignat de poveștile sale „scîrboase", de „om stricat, josnic și libidinos". Nu sînt însă numai apostați schillerieni, sarcastici și agresivi (presupunînd că Svidrigailov și cu atît mai puțin Valkovski vor fi fost vreodată „credincioși", adepți ai idealismului moral și poetic) în opera lui Dostoievski. Deși s-a dezis și el de Schiller, Raskolnikov folosește un cu totul alt ton atunci cînd, vorbind de mama sa, o așază printre „acele suflete schilleriene". Iar în materialele pregătitoare pentru romanul *Frații Karamazov,* Mitea se definește astfel : „Eu sînt pasionat după Schiller, eu sînt idealist." Populația dostoievskiană alcătuiește o orchestră de referințe schilleriene, adesea distonante. (O mare excepție totuși : omul din subterană, care, deși îi ironizează pe romantici, nu-l pomenește niciodată pe Schiller. Nu se poate însă ca *tocmai* el să nu-l fi citit ! Omisiunea ar putea fi voită și ar echivala cu o ultimă reverență, făcută de acest personaj prin excelență ireverențios marelui poet idealist, idolul atîtor generații de tineri ruși.)

Acum ne interesează însă doar faptul că mulți dintre eroii lui Dostoievski sînt cititori, sau foști cititori ai lui Schiller. Cu ce consecințe, ce înseamnă (ce a însemnat) pentru ei un astfel de contact, o asemenea experiență ? Răspunsul la întrebare diferă, desigur, de la o categorie de personaje la alta, iar uneori chiar de la un personaj la altul. Pentru „evanghelicul" Mîșkin sau pentru „smeritele" dostoievskiene idealismul moral al lui Schiller constituie un lux inutil. Hristos *nu are* ce învăța de la Schiller. Un lux inutil este, pe de altă parte, idealismul

Scanned with OKEN Scanner

moral de tip schillerian și pentru Stavroghin și „demonii“ dostoievskieni, în sensul impermeabilității lor absolute față de tot ce e „frumos și sublim“. Diavolul *nu poate* învăța nimic de la Schiller. Pentru marele erou pozitiv Dmitri Karamazov, Schiller e un aliat în strădania sa epopeică spre o deplină renaștere morală, în vreme ce pentru odiosul său părinte, Feodor Pavlovici, din poetul german n-au mai rămas decît niște vagi reminiscențe literare. Ne propunem să ne oprim, din mulțimea eroilor dostoievskieni care l-au „citit“ pe Schiller, numai la o singură categorie : a idealiștilor de primă oră, a adolescenților cu suflet larg, a visătorilor eșuați în subterană. Pentru toți aceștia Schiller s-a dovedit în cele din urmă un mentor perfid. Le-a promis noblețea de caracter, superioritatea morală, pentru ca în realitate să-i transforme în niște monștri bicisnici ; le-a pus în față modelul lui Tiberiu Gracchus și s-au trezit în subterană ! Ce scandaloasă decepție ! Dar cum a fost posibil să se întîmple așa ceva ? Contactul entuziast-juvenil cu idealismul schillerian a produs un colosal efect invers, pervers. Surprizele lecturii...

Repetăm, avem aici în vedere un anumit tip dostoievskian, al naivului visător care (deocamdată) își ignoră teribila complexitate, înfricoșătoarele unghere interioare ; care se vede nu așa cum este ci așa cum vrea să se vadă. Matinala baie de poezie schilleriană îi falsifică în continuare imaginea oricum falsă despre sine și îi încurajează idilismul natural al perspectivei lăuntrice pînă într-atît și într-un asemenea hal încît în cele din urmă — contrastul dintre iluzie și realitate devenind din ce în ce mai strident și mai insuportabil — inevitabila „catastrofă“ se produce : apare conștiința subterană, adică (în acest sens folosim aici termenul) conștiința care își asumă cu o eroică luciditate întreaga complexitate a unei vieți sufletești stufoase, cu tot ce poate ea ascunde. Sforțîndu-se în chip artificial (prin lectură) să devină un „Schiller“, eroul dostoievskian descoperă — cînd sosește „momentul adevărului“ — că el e de fapt opusul lui ; prin saturație, excesul de livresc duce, paradoxal, la o intensificare a experienței lăuntrice autentice. Precoce, Adolescentul spune în Carnetele

Scanned with OKEN Scanner

la *Adolescentul* (adresîndu-se lui Lambert) : „Eu nu vreau să fiu un Schiller... Pentru că ar fi josnic.“ Într-adevăr, e „josnic“ ca omul modern, evoluat, de o complexitate adeseori deconcertantă și conștient de marile sale resurse, multe din ele nebănuite de predecesorii săi, să mai dorească să se transforme într-un „nobil“ manechin al idealismului rigid, într-un „Schiller de duzină“. Se poate vorbi deci de rolul (indirect) al lui Schiller în formarea și dezvoltarea, sau mai bine zis în explozia conștiinței subterane. Un rol negativ ? Nu m-aș grăbi s-o afirm. Obligîndu-l (în ce fel — am văzut) pe vechiul visător naiv să ia act de contradicțiile sale, el contribuie astfel la o mai bună cunoaștere de sine a omului în general — condiție indispensabilă pentru construirea unui nou edificiu moral, pentru fundamentarea unui nou umanism, superior.

Scanned with OKEN Scanner

MOTIVUL „ÎNVIERII“ ÎN PROZA CONTEMPORANĂ SOVIETICĂ

În primul roman tradus în românește al lui Valentin Rasputin, o țărancă bătrînă, care locuia împreună cu un fiu, trage să moară, și copiii ei, risipiți de viață care încotro, vin unul după altul acasă, să-și ia rămas bun de la mama lor, s-o asiste în clipa de cumpănă a despărțirii ; întîrzie să sosească doar o fiică, fata cea mai dragă, sau cea mai chinuită de soartă (nu mai țin minte) — și firul din ce în ce mai subțire ce o ține legată de viață pe bătrînă nu mai rezistă, se rupe, spre marea mîhnire a celei nevoite să părăsească această lume fără a-i fi putut îmbrățișa pe *toți* ; în cele din urmă „vinovata“ își face o tardivă apariție : așa crede toată lumea, inclusiv cititorul ; și iată că bătrîna care pornise deja pe drumul fără de întoarcere al morții face cale întoarsă, ca să-și ia rămas bun de la ultima sosită, „învie“ miraculos : o sublimă Euridice a dragostei de mamă (la Rasputin mitul luminează nu o dată, tulburător, pînza narațiunii).

În ultima mare bucată din romanul-mozaic *Peștele-împărat* (în românește *Visul crestelor albe*) al lui Viktor Astafiev, un vînător siberian descoperă străbătînd taigaua, într-o cabană ruinată, un fel de schelet înfiorător, o vietate în care viața părea, irecuperabil, stinsă. Cu toate acestea, el se apucă imediat de treabă : face focul, încearcă să hrănească făptura aceea nedefinită, consolidează și repară adăpostul... Cînd, după un timp, obiectul străduințelor sale revine la o formă omenească, din mormanul acela de piele și oase apare o tînără fată ;

Scanned with OKEN Scanner

plecase în taiga împreună cu prietenul ei, acesta se prăpădise și ea, rămasă singură în acea imensitate ostilă, părea definitiv condamnată. Ce o mai putea salva ? Doar devotamentul magnific al unui om trimis parcă anume drept spre ea ca s-o întoarcă de pe inexorabilul drum al morții. O formidabilă povestire despre o „imposibilă" resurecție, fizică și morală. Se poate vorbi deci de un motiv al „învierii" în proza contemporană sovietică.

Scanned with OKEN Scanner

SĂRBĂTORILE LUI PROKUDIN

Cît de mare este performanța cinematografică a lui Vasili Șukșin se poate vedea și din faptul că filmul său nu se lasă rezumat în cuvinte. Povestit, *Călina roșie* poate părea o melodramă, istoria unui „hoț recidivist" care, după eliberarea din detenție, încearcă să ducă o altfel de viață ; *văzut,* el se impune ca o irezistibilă *realitate,* ca o *structură* de o coerență fără cusur. Performanța regizorului se cuvine cu atît mai mult subliniată cu cît acest film de autor pare, la primă vizionare, fără *autor,* o operă rotundă, închegată parcă de la sine, *obiectivă.* Coarnele ambiției, vizibile în marile opere ale lui Jancso, Wajda sau Tarkovski, care știu — *și vor* — să ne răscolească atît de profund, aici, în *Călina roșie,* nu se văd. În șocul puternic pe care *Sărmanii flăcăi, Cenușa* sau *Rubliov* îl produc asupra noastră ghicim (totuși !) voința de a ne șoca. Prin orgoliu, acești autori își rămîn, într-o măsură, exteriori creației. Șukșin însă este însăși opera sa, nimic din el nu rămîne în afara acesteia.

Împotriva primei impresii, *de dat obiectiv,* a sentimentului de amețitoare realitate, de plonjon direct în viață, filmul *Călina roșie* este, scenaristic și regizoral vorbind, foarte atent și foarte strîns gîndit : dovadă, atît limbajul cinematografic folosit — modern, eliptic, de remarcabil rafinament, cît și arabescul temelor, al motivelor și al metaforelor din care rezultă mesajul tulburător, umanist al operei. În rîndurile care urmează vom încerca să desprindem cîteva din aceste teme (motive, metafore).

De o deosebită însemnătate este în *Călina roșie* prezența *decorului idilic* de contrast, cu funcție ironică, simbolizînd carapacea convenției, a artificialului, o carapace însă — crede Șukșin — de hîrtie, ușor de sfîșiat,

Scanned with OKEN Scanner

incapabilă să comprime marea forță a *autenticului* din om, mereu și întotdeauna biruitoare. Toate acele naive picturi murale, cu ramuri stilizate și duioase (parcă) turturele, panouri, pseudo-fastuoase costume folclorice contrastează deopotrivă atît cu zbuciumul și suferințele personajelor cît și cu frumusețea și măreția suverană a naturii (folosită, ea însăși, uneori, ca decor idilic, precum în secvența dură a bătăii, cînd eroul filmului, Egor Prokudin, și fostul bărbat al Liubei, îndreptîndu-se unul după altul, ca la o execuție — remarcă Egor, spre locul confruntării, trec pe sub o boltă superbă de pomi înfloriți în care păsările ciripesc paradisiac-ironic). Tema *compartimentării existențelor*, a pereților invizibili dar de netrecut, uneori, dintre oameni domină începutul și prima jumătate a filmului. Înainte de a deveni poemul emoționant al regăsirii încrederii în oameni, și cu oamenii, *Călina roșie* este comedia amară a unui întreg șir de *contacte ratate*. Nici o reîntîlnire, nouă cunoștință sau, în disperare de cauză, acostare nu-i reușește lui Egor. Oamenii îl disprețuiesc (mama și fiica, de o țeapănă și ostentativă indiferență, din incinta oficiului telefonic), îl ocolesc (femeile de pe malul rîului) sau îl ignoră (familia — mama, tatăl, copilul care trec pe stradă, *pe lîngă* Prokudin — zidită în egoismul unei fericiri desigur cinstite și meritate dar totodată vinovată în exclusivismul pe care-l implică). Chiar primele contacte cu Liuba, cu tatăl și cu fratele acesteia, personaje-triunghi care constituie, și într-un sens spiritual, *noua* familie a lui Egor, datorită căreia el reintră în marea familie a oamenilor, sînt dificile, pe jumătate sau deloc izbutite. Să adăugăm celor spuse motivul *mesteacănului*, etalon etern, inalterabil al purității, motivul *focului* și *al vetrei* care arde parcă veșnic (și cu a cărei imagine filmul se încheie), semnificînd originea, sursa primordială, baștina, metafora micului *fruct purpuriu de călină*, tremurînd într-un curat ochi de apă — lacrima de sînge a unui suflet chinuit. Dar principala temă a filmului este aceea a *sărbătorii* la care năzuiește Egor Prokudin. Conținutul acestui cuvînt, repetat mereu, ca un laitmotiv, se modifică și se îmbogățește. Dar chiar la început, în scenele cu Ninon, eroul, care are vocația bucuriei,

Scanned with OKEN Scanner

nu caută doar o sărbătoare a trupului. Treptat, sensul cuvîntului se limpezește, numind sărbătoarea sufletului, singura adevărată. „Crezi că există o asemenea sărbătoare ?“ — îl întreabă Egor pe Mihailîci, chelnerul care organizase, în cinstea eroului, o petrecere nereușită. Într-o secvență de fină mimică actoricească, sfinxul de ocazie își mișcă buzele a nedumerire și neștiință. Filmul lui Șukșin, în întregul lui — cu oamenii săi, cu lacurile sale albastre, de pe ale căror calme suprafețe marile probleme ale existenței se desprind parcă, firesc, ca o uriașă răsuflare, cu satul acela, contemporan și străvechi, de azi și de totdeauna — constituie un răspuns — afirmativ — la această întrebare capitală.

„SĂ NU UITĂM DE SUFLET“

Ca și în filmul *Călina roșie*, care ne-a revelat în urmă cu cîțiva ani o extraordinară personalitate artistică și umană, pe atunci prea puțin cunoscută la noi, ceea ce impresionează în primul rînd în noua selecție din proza lui Vasili Șukșin, alcătuită de Alexandru Calais, care semnează deopotrivă traducerea — remarcabilă — și un foarte util „cuvînt înainte“, și publicată sub titlul *Un șofer de elită* de Editura Univers (o primă culegere de schițe și nuvele din opera scriitorului apăruse în 1972, la „Junimea“, prefață și traducere de Doina Florea și Ștefan N. Popa) este *autenticitatea*. O senzație amețitoare de realitate necontrafăcută însoțește, de la primele pagini, lectura. În schițele și nuvelele lui Șukșin oamenii se mișcă, vorbesc, reflectează... ca în viață. Ușor, ca și cum ar lovi cu o baghetă magică, scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

destramă vălul aparențelor înșelătoare, al convențiilor mincinoase. „Miracolul“ șukșinian ține într-o bună măsură de deșablonizarea radicală, totală a literaturii. Deșablonizare care parcă nu presupune aici nici un efort. Prozatorul nu luptă, cum se zice, împotriva șabloanelor : se mulțumește să le ignore liniștit, ca și cum ele n-ar fi existat niciodată. Contactul cu sursele vii ale vieții se face în chipul cel mai firesc. Nimic mai eronat totuși decît a crede că Șukșin „copiază“ realitatea, că prozele sale reprezintă niște simple „felii de existență“. (Tendința de a subestima din punct de vedere formal-estetic operele cu un mesaj uman bogat, răscolitor — căci ele se impun mai ales prin „conținut“ — este mai generală și într-o anumită măsură explicabilă.) După ce ne vom obișnui cu aerul de prospețime existențială și sufletească pe care îl degajă schițele lui Șukșin, nu vom întîrzia însă să remarcăm și *arta* admirabilă cu care ele sînt scrise. O artă modernă, eficientă, care se întemeiază în primul rînd pe concizie, sobrietate, economie de mijloace. Asemenea lui Egor Prokudin din *Călina roșie* (nuvelă cinematografică), Șukșin are oroare de „vorbărie“ : „Oare de ce v-oți fi înnebunind așa după vorbe ? Ce-o fi cu limbarița asta ?! (...) Vorbele nu fac doi bani“ — spune personajul. De fapt, autorul lui cunoaște bine prețul cuvintelor, pe care le folosește cu parcimonie. El aparține scriitorilor care, de la Cehov la Hemingway, știu să spună multe cu vorbe puține. Nu e totuși ceea ce se numește un „comportamentist“, căci nu renunță cu totul la „analiză“. Deși foarte reținut, nu e nici un prozator strict obiectiv, căci perspectiva autorului se „topește“ adeseori pe nesimțite, pînă la un punct, în optica personajelor. Comentariul, cu „accente“ narative bine gîndite, cu fraze „de efect“, de mare precizie, legat într-un chip cît se poate de „cursiv“ de dialogul alert, de rară savoare și naturalețe, cu care pare a face corp comun, nu aparține întotdeauna exclusiv autorului. În „vocea“ acestuia se face auzit „corul“ personajelor. Paralela cu Cehov e justificată, dar Șukșin nu are nimic din „răceala“ predecesorului său. Imparțialitatea scriitorului sovietic, perfectă de altfel, este totuși transparentă.

Scanned with OKEN Scanner

În *Cosmosul, sistemul nervos și o halcă de slănină* moartea savantului Pavlov (care, pînă în clipa din urmă, dictează studenților adunați în jurul patului său absolut tot ceea ce simte) este relatată cu admirație de tînărul Iurka, elev în clasa a opta, spre informarea moșneagului Evstigneici, care ascultă cu interes, și privită aparent neutru de autor. Desigur, e ceva sublim în felul în care moare bătrînul savant, înțelegînd să se sacrifice pînă la capăt pe altarul științei. Dar, oare astfel moare un om? Întrebarea ne-o șoptește parcă autorul însuși. Acea ușoară dezaprobare ce poate fi desprinsă din întrebările finale ale moșneagului e suficientă pentru a tulbura „obiectivitatea" povestirii.

Proza lui Șukșin, în care, după cum arată prefațatorul, subtextul joacă un rol important, proză de o excepțională exactitate și finețe ca observație și stil, de un umor debordant amintindu-ne de luminoasele lecturi din Dickens ale adolescenței noastre — antologică fiind în acest sens bucata *Microscopul* — rămîne greu de caracterizat. Farmecul povestirilor lui Șukșin provine poate din „idilismul" lor. Din singurul „idilism" acceptabil, anume acela la care un scriitor are dreptul după ce a privit pînă în adînc, cu un ochi scrutător, lucid, sufletul oamenilor, viața. Dacă, în urma unui asemenea examen sever, lumea, în ciuda aspectelor ei întunecate, demonice, continuă să ne pară, în esență, frumoasă și bună, e cazul s-o spunem. În acest sens, „idilism" înseamnă speranță, încredere în viață ca forță supremă. Dincolo de dramele omului și de vicisitudinile istoriei, viața — pe care o poate evoca în întreaga ei plenitudine orice (vuietul tainic al stîlpilor de telegraf de pildă) — triumfă întotdeauna.

Lumea spre care se îndreaptă cu insistență privirea scriitorului este aceea a satului, o lume încă aparte, de un specific apăsat dar care nu se constituie, cu toate acestea, într-o realitate închisă în sine, nici în raport cu orașul, nici în raport cu istoria. La oraș sătenii din schițele lui Șukșin se duc foarte des, pentru a căuta piese de schimb (vilbrochenele par a se găsi cel mai greu), pentru a se trata în spitalele raionale sau pentru a face pur și simplu cumpărături și a-și vizita rudele. Civili-

Scanned with OKEN Scanner

zația urbană i-a influențat puternic. Un țăran își dorește cu pasiune... un microscop, și pentru a-l avea riscă, eroic, o cumplită furtună conjugală. Un altul e atît de bine „documentat" încît s-a „specializat" în *a-i pune în coșă* pe toți oaspeții de vază ai satului. În ce privește istoria — au trăit-o cu toții. Pe unii i-a deformat moralicește (soacra din *Ginere-meu a furat un camion de lemne),* pe alții i-a marcat în chip dureros, pentru totdeauna. Din pricina unei intransigențe tinerești exagerate, Filip Tiurin nu s-a căsătorit cu fata pe care o iubea și pe care va continua să o iubească toată viața, cu disperare *(Într-o zi de toamnă).* Referiri la evenimentele trecutului apropiat există, dar aproape toate sînt fugitive, rostite în treacăt, amestecate printre preocupări cotidiene. Vasili Șukșin nu descrie *direct* istoria, ci oamenii care au trăit-o. Că lumea pe care o evocă prozatorul nu este deloc idilică (în sensul curent al cuvîntului) ne-o dovedește și prezența, în număr considerabil, a personajelor, să le spunem, negative. Indiferența egoistă față de ceilalți, proprie în special orășenilor, mulțumirea de sine obtuză, dorința prostească de a domina și de a părea, cu orice preț „un om tare" (vezi povestirea cu acest titlu), răutatea inexplicabilă (memorabilă e silueta întunecată a bărbatului în manta de ploaie din schița *Ofensa*) sau cruzimea gratuită (vaca Manka, străpunsă de cineva cu furca, de care își amintește Egor Prokudin din *Călina roșie*) sînt trăsături ale oamenilor pe care Șukșin nu le trece cu vederea.

Și totuși lumea e mai bună în satul șukșinian. În concepția scriitorului, universul rural conservă valorile morale, tradiția, constituind un inepuizabil rezervor de energie spirituală. Lumea lui Șukșin e o lume care și-a păstrat naivitatea și figurile de „candizi" din opera scriitorului sînt extraordinare. Venit la oraș, să-și vadă fratele, Ciudic (din schița omonimă neinclusă din păcate în recentul volum), un țăran de o proverbiabilă stîngăcie, după cum arată porecla pe care o poartă, și nevinovat ca un copil, este întîmpinat cu vădită nemulțumire de cumnată și mai ales de mama acesteia. Pentru a cîștiga bunăvoința celor două femei, lui Ciudic îi vine într-o zi ideea de a picta landoul nepotului său, înzor-

Scanned with OKEN Scanner

zonîndu-l cu „diferite floricele“, cu „o pereche de cocoșei“, cu „niște puișori“ etc. E picătura care umple paharul răbdării gazdelor și așa deloc bucuroase de oaspeți. Ciudic înțelege că trebuie să-și facă bagajele și să plece. Într-un final de o rară savoare scriitorul precizează că în copilărie inocentul personaj „visase să ajungă spion“ !

Puritatea sufletească a personajelor lui Șukșin, *valoarea lor morală* se exprimă în primul rînd printr-o mare capacitate de a iubi, de a compătimi, de a fi alături de suferințele altora. Dragostea lui Serioga Bezmenov pentru Clara (din schița *Ciuntul*) este necondiționată : „Toată lumea zicea că Serioga Bezmenov are o nevastă rea. Rea, mofturoasă și proastă. Toți își dădeau seama de asta. Toți în afară de Serioga.“ Chiar după ce vede cu ochii lui cum ea îl înșală („«Va să zică, așa se petrec treburile astea, gîndi cu groază și cu silă Serioga. Va să zică, așa se întîmplă !»“), chiar după ce Clara îl părăsește, Serioga va păstra încă multă vreme în inima sa minunata lui iubire oarbă, amintirea ei luminoasă. Personajul se mulțumește cu „puțin“ : „...ceea ce a fost a însemnat pentru el o sărbătoare. Firește, după o sărbătoare vine și ceasul cînd te trezești mahmur și vezi totul cu alți ochi... Dar te-ai bucurat de sărbătoarea aceea ? Te-ai bucurat. Și cu asta, basta.“ Alteori, e cazul sculptorului în lemn Vasiotka din schița *Stepan Razin* de pildă, iubirea se revarsă nu asupra unei persoane anume, ci asupra întregii lumi, a tuturor oamenilor. În scena „dezmățului“ din *Călina roșie* Egor Prokudin propovăduiește iubirea între oameni : „Oameni buni !... Hai să ne iubim unul pe altul ! Cuvintele astea Egor le rosti aproape strigînd. Și se bătu cu pumnul în piept. Oare de ce să ne tot hîrîim între noi ? Doar știți prea bine ce ușor moare omul ! Zău dacă vă-nțeleg... Egor mai făcu cîțiva pași prin dreptul mesei. Nu vă-nțeleg deloc. Refuz să vă-nțeleg !“ Vechi dușmănii se sting ca prin minune în inimi pe care nimic nu le poate definitiv împietri. Venit să se „răzbune“, să jubileze de neputința lui Efim, consăteanul care pe vremuri l-a „deschiaburit“, acum grav bolnav, Kiril, care face pur și simplu de gardă o zi și o noapte la fereastra salonu-

Scanned with OKEN Scanner

lui de spital raional în care zace fostul său prigonitor, *îl asistă* de fapt pînă la urmă pe acesta în ultimele sale clipe, cele mai grele. Muribundul însuși are nevoie — mai mult decît de propria lui fiică, sosită în grabă la căpătîiul tatălui, de prezența lui Kiril *(Ploaie în zori de zi)*.

„Să nu uităm de suflet", cerea Vasili Șukșin într-o conferință (nu găsesc alt cuvînt) al cărei text a apărut, în traducere, acum cîțiva ani, în „Secolul 20". De fapt, adevăratul erou al povestirilor scriitorului este *sufletul omenesc*, înfățișat nuanțat, cu o remarcabilă subtilitate psihologică, suflet care se înfioară de dragoste, se revarsă de fericire sau se umple de amărăciune, care tînjește, ostenește sau doare — uneori cumplit. Suflet pe care — în povestirea *Gînduri* (o capodoperă !) — armonica unui flăcău îndrăgostit îl extrage pur și simplu noapte de noapte din pieptul lui Matvei Riazanțov, un om deja în etate — și care parcă plutește în atmosfera de sugestii și semitonuri a narațiunii. Încărcat de aduceri-aminte, de nostalgii, de presimțiri, cuprins de o „stranie suferință" : „Stranie suferință : îi tînjea inima după ea. Cînd n-o mai simțea, parcă-i lipsea ceva." Suflet — a cărui amintire luminoasă poate dăinui multă vreme. Istorisind despre Stepan Razin cu lacrimi de exaltare în ochi, un profesor ieșit la pensie din schița ce poartă numele legendarului erou exclamă în încheiere : „O, dragul de el... ce suflet a avut omul ăsta !"

MILA ÎNSINGERATĂ

După filmul de lungă amintire *Călina roșie*, după cele două culegeri de schițe, nuvele, povestiri publicate la „Junimea" și „Univers", Vasili Șukșin — nici o clipă

Scanned with OKEN Scanner

uitat în deceniul ce a trecut de la prima proiecție la noi a „peliculei“ (o operă cinematografică în toată puterea cuvîntului) ce l-a consacrat, dimpotrivă : mereu vizionat, citit, citat, discutat, comentat — revine în mijlocul nostru (datorită traducătorului Sergiu Celac și editurii „Albatros“) cu un roman, cu romanul despre Stepan Razin, despre care intenționa să facă și un film, un alt mare film, nu ne îndoim. Așadar, după regizorul, actorul, scenaristul, prozatorul Șukșin, după „cîntărețul“ Șukșin, „interpretînd“ deloc profesional, fără pic de emfază, cu acea nonșalanță cuceritoare, ce-i era atît de firească, un răscolitor cîntec de dragoste în care bărbatul îi cere femeii iubite din ce în ce mai puțin, pe măsură ce e refuzat : mai întîi să-i fie „soție“, apoi „soră“, și în cele din urmă — s-ar mulțumi și cu atît — „străină“ (în limba rusă cuvintele rimează), numai să-i fie oricum aproape, să o poată măcar vedea — un cîntecel de cîteva zeci de secunde, îngînat de unul singur, „la întîmplare“ dar făcînd pe loc de rușine performanțele celor mai ambițioase și populate ansambluri (apariție fulgurantă, secvență furată pe un platou de filmare regizorului, îmbrăcat într-o haină de piele, cu mîinile în buzunare, dezinvolt și cumva stîngaci, surîzător, și vizionată de noi toți de mult, de demult, la emisiunile de vineri ale lui T. Caranfil) și după „recitatorul“ Șukșin, declamînd extraordinar un poem de Esenin (înregistrare pe care am avut norocul s-o ascult), — acum *romancierul* Șukșin. Uimitoare această multilateralitate, fețele — la fel de strălucitoare — ale unui talent de înalt nivel !

După cîte știu, *Atamanul* (cum e intitulat în românește ; titlul original : Я ПРИШЕЛ ДАТЬ ВАМ ВОЛЮ) este singurul roman al scriitorului, care a încetat din viață, prematur (mai avea atîtea de făcut, putea să mai facă atîtea !), în 1974, la numai 40 și ceva de ani. Fiind unicul, *Atamanul* este însă, parcă în dreaptă compensație, un *roman total*. În mai multe planuri. Mai întîi prin resurse (prin bogăția lor), prin modalități și mijloace (foarte variate), ca atitudine — „inconsecventă“, mobilă, liberă, ca tehnică — suprapusă, ca scriitură — „completă“. În *Atamanul* Șukșin se dovedește un scriitor *mo-*

Scanned with OKEN Scanner

dern nu în sensul cultivării unei originalități frapante, cu orice preț, de intimidare a cititorului (dimpotrivă, acesta îl citește „ușor", cu sufletul la gură, „fără probleme") ci în acela că aflîndu-se pe treapta cea mai de sus a unei evoluții el reușește să-și asume întreaga experiență a trecutului, de la Homer la prozatorii psihologi din ultimele două secole, să zicem. Forța epică eternă a marii proze (petrecerea *homerică* a cazacilor lui Razin întorși din expediția persană, intrarea acelorași în Astrahan, procesiunea cu șuba, oferită în derîdere voievodului Prozorovski, spectacolul comic „jalba la țar" improvizat în aer liber de prietenii lui Razin, priveghiurile disperat-grotești, la care „participă" și morții, cei uciși în luptă, puși să șadă alături de ceilalți : „Ardeau lumînările și mirosea ca-n biserică. În colțul de sub icoane ședea... răposatul Stîr. Îl sprijiniseră de perete, rezemat în perne albe ; ședea cu capul în piept, parcă dus pe gînduri. Îmbrăcat în straie curate, de sărbătoare. Cu armele la el. Spălat. Beau în tăcere. Turnau și beau. Și tăceau... Dar nici nu erau triști din cale-afară. Ședeau doar acolo și tăceau." etc.) nu exclude aici finețea și precizia de ceasornicar sau bijutier cu mînă sigură și ușoară a investigațiilor sufletești rapide, operative, fie că se referă la psihologia unor indivizi (motivația încăpățînării prințișorului sau, dimpotrivă, lipsa — aparentă — de motivație a gestului azvîrlirii în apă a prințesei persane) sau la aceea a mulțimilor : „Cu mare bucurie a însoțit poporul alaiul lui Razin în tot lungul drumului. Chiar și cei care pătimiseră cît nu se poate și se tîmpiseră de atîta robie, că nici nu-și mai dădeau seama că viața lor e o rușine, cei care atîtea bătăi suferiseră că li se oprea și geamătul în gît, toți cei care de mici purtau pecetea umilinței și niciciînd nu cunoscuseră dreptatea, chiar și ei se bucurau cu adevărat văzîndu-l pe cel care a călcat în picioare și frica și robia. De aceea se și bucurau ! Așa îi iubește poporul pe conducătorii cei viteji și buni. Faima lui Razin i-o luase cu mult înainte. Îl iubeau, văzînd întruchipată în el tainica lor nădejde în fericire, într-o luminoasă reînviere ; căci se pare că această speranță nu o pot ucide nici cei mai înzestrați și nici cei

Scanned with OKEN Scanner

mai tîmpi stăpînitori de pe această lume." ; după cum nici „psihologismul" nu exclude viteza cinematografică a naraţiei ; episoade iuţi ca nişte secvenţe alternează cu descrieri de natură odihnitoare şi cu reflecţii ce ne ţintuiesc în meditaţie şi reverie : „Soarele se cufunda încet dincolo de stepă, vedeai cu ochii cum pătrunde tot mai adînc, mai adînc. Rîpa nu prea înaltă a malului de dincolo se preschimbă într-o dungă neagră. În schimb întreaga stepă, de la rîu şi pînă la soare, gorganele din depărtare şi tufişurile mărunte de mai aproape, totul se îmbăia într-o lumină blîndă, gălbuie, ca o odăiţă în care luceşte, spălată, frecată şi încă o dată spălată, duşumeaua de brad. Ochii omului trebuie să se mai odihnească după necruţătoarea lumină a zilei, sufletul omului trebuie să se mai liniştească după mărunţele şi ticăloasele treburi ale zilei, mintea trebuie să dea naştere gîndului că pe pămîntul ăsta bine ar fi să trăieşti în picioarele goale, cu un cămeşoi mai lărguţ pe tine, să umbli pe pămînt, dintr-un capăt în altul să umbli, că-i al nostru, că doar aici ne-am născut. Şi nici să-ţi afli-n el culcuşul nu-i chiar aşa de înspăimîntător. Lumina asta moale, caldă, ajunge, de bună seamă, şi pîn-la cei ce odihnesc sub brazdă." ; relatarea sobră, de strictă consemnare, economicos şi eficient telegrafică, răspicat-răstită aproape, uneori („rimînd" cu caracterul evenimentelor evocate, al protagoniştilor lor) : „L-au prins pe Maxia la Astrahan. L-a cunoscut cineva din tîrg. Mai bine zis el a recunoscut un lucru care i se furase." cedează cîteodată locul unor pasaje lirice, din care scoate capul şi îşi înalţă glasul însuşi autorul, întotdeauna musafirul cel mai neaşteptat într-o carte : „Să te-ajute Dumnezeu, Stepane ! Să te-ajute norocul, măiestria ta în meseria armelor. Du-i tu, cu sabia ta cea ascuţită, pe cei asupriţi, bătuţi, pe cei mult chinuiţi spre fericire, fă-i slobozi. Dă-le lor libertate !" În *Atamanul*, Şukşin e de toate : prozator obiectiv şi subiectiv (ba chiar şi liric, după cum am văzut), analist şi comportamentist (vîna de pe grumazul unui bărbat puternic şi curajos aflat pentru cîteva clipe în pericol de moarte „se tot umfla, zvîcnea (...) sinilie, vînătă, *parcă ţipa a viaţă* — s.n."), atoateştiutor şi neştiutor, fără orgolii de-

Scanned with OKEN Scanner

miurgice dar și fără ambiția de a se preface că habar n-are de nimic, sărmanul autor ; explicînd, simplu, ce se petrece în capul sau sufletul unui personaj sau mărturisind — la fel de simplu — că nu prea știe ce se întîmplă acolo ; adoptînd propria sa perspectivă, sau perspectiva personajelor ; trecînd de la una la alta, alunecînd pe nesimțite de la „obiectiv“ la „subiectiv“ în contextul aceluiași pasaj ; furișîndu-se în intimitatea eroilor și lăsînd o mare libertate dialogului, fluid, neastîmpărat, plin de vervă, desfășurat și tras ca un fir continuu, de la un capăt la altul al cărții ; lapidar, sec ca un jurnal de campanie, distanțîndu-se față de evenimente pînă la stelele ce clipesc „mirate“, iar alteori tandru, cald, apropiat ca un prieten, ca un frate. Din tot acest vălmășag aparent de modalități, atitudini, tehnici ar rezulta desigur un fabricat greoi, eclectic dacă n-ar interveni — cum intervine întotdeauna la Șukșin — inspirația fără greș, sigură, operînd cu o ușurință aeriană, știința literară proprie talentului, care să le pună de acord, să le armonizeze *de minune*. Mînuite cu virtuozitate, cu un fel de detașare, mijloacele redevin în romanul lui Vasili Șukșin chiar *mijloace*, ucenicele ascultătoare și productive ale unui maestru desăvîrșit.

Total, romanul lui Șukșin este și prin capacitatea lui circulară, exhaustivă am spune, de cuprindere nu numai a istoriei, surprinsă într-un punct de fierbere, exploziv, ci și a vieții și a omului, din acea epocă și dintotdeauna. Tot ce ține de existența noastră pe pămînt își găsește locul în cartea despre Stepan Razin, în care se subliniază deopotrivă valoarea vieții și nimicnicia ei, însemnătatea și lipsa de însemnătate a oamenilor : „Fermecător era acel ceas al zorilor pe o vreme de aur, într-o toamnă de aur. O adiere proaspătă abia clintea frunzele de salcie și de răchită. Ca o lene somnoroasă, liniștea îmbrățișa pămîntul. Și tot pămîntul, că nu e chiar de necuprins, se desfăta în brațele liniștii. Curînd se vor trezi oamenii... Iarăși va ieși la iveală — în zarvă, în cuvinte — însemnătatea oamenilor, dar acum, cînd e atîta liniște, tare neînsemnate mai sînt și zarva și cuvintele toate... De-ți vine să și rîzi.“ Deosebit de complexă, de contradictorie e imaginea omului, al cărui su-

Scanned with OKEN Scanner

flet e uneori „negru ca noaptea“ și a cărui mușcătură e mai rea decît cea de cîine („Așa-i mușcătura de om, ține mult. Pînă și cea de cîine trece mai repede.“) dar care poate să arate și ca Matvei, „mujicul cel înțelept“, un fel de Platon Karataev lipsit de credință deși s-a străduit din răsputeri s-o dobîndească, senin și frămîntat în același timp, care și-a mutat nădejdea (dar nu și gîndul) de la Dumnezeu punîndu-și-o în oameni, în oameni de felul lui Razin, pe care îl iubește, îl sfătuiește și îl ceartă (de aici i se va trage moartea) ; a omului debordînd de viață și mirosind a moarte, „cam ca fînul neîntors“, după cum spune un personaj înzestrat cu darul de a detecta „cadavrele vii“, cu un simț olfactiv ieșit din comun, redutabil, de ogar al morții : „uite, în sat la noi, cum dă să moară careva eu știu dinainte. Cînd mă apropii, parcă mi se întorc mațele pe dos, atît de tare pute. Dacă-i spui omului, el nu te crede, dar mai trece o vreme și afli c-a dat ortul popii. Ori îl taie prin cine știe ce războaie, ori moare de moarte bună. Am eu darul ăsta. Se și teme lumea de mine.“ ; a cărui „forță supraomenească“ coexistă cu o extraordinară fragilitate. Ce ușor pier oamenii în romanul lui Șukșin : un pas greșit și gata, alunecă „din cărarea vieții“ ; „Zbură viața din el, ca pasărea...“, spune în alt loc, despre un alt personaj, autorul (care la rîndul lui a murit la fel de „ușor“, alunecînd într-o zi pur și simplu de pe atît de îngusta cărare a vieții). În *Atamanul* trăiesc însă nu numai oamenii, ci și lucrurile. Șuba lui Razin, rîvnită de voievodul Prozorovski, e un fel de vietate perfidă, o felină vicleană (de aceea îi și face cu atîta nerușinare cu ochiul boierului) : „lucea domol acolo în colț, parcă scotea o lumină tihnită, molatică, unduitoare“. Aruncat dintr-un turn, trupul rănit al nefericitului voievod, cu șuba pe el, „se prăbuși pe caldarîmul pieții și *nu mai clinti* (s.n.)“. S-a sfîrșit cu Prozorovski... Și totuși, ceva se mai întîmplă : impactul azvîrle din buzunarul șubei „un bănuț de argint“ care „sărind pe pietre, se rostogoli la vale“. Autorul urmărește cu toată atenția traiectul piesei metalice : „Se rostogoli, mai săltă o dată, sună moale și se liniști ; rămase culcat acolo, cu ochiul lucitor și rotund ațintit spre cerul albastru.“

Scanned with OKEN Scanner

De abia acum, cînd scurta viață a bănuțului de argint pus în mișcare printr-un simplu hazard se încheie, cînd la rîndul său rămîne „culcat acolo“ și ochiul lui, „lucitor și rotund“, încremenește și el, „ațintit spre cerul albastru“, moartea voievodului poate fi considerată definitivă. Cît timp bănuțul este „viu“, mai este viu și omul. Rostogolirea monedei măsoară ultima prelungire a vieții în extincție. Trebuie să „moară“ și bănuțul pentru o clipă animat parcă chiar de „anima“ ucisului, delegat să mai facă ceva în locul său, să se miște cît de cît și să sune, fie și „moale“, pentru ca posesorul lui să sucombe cu adevărat. Transferul masiv de afecțiune face din lucrurile noastre prieteni dragi, apropiați. De care ne „rupem“ poate cel mai greu... Dureroasa despărțire de viață înseamnă pentru Matvei, condamnat la moarte chiar de cazacii din anturajul lui Razin, geloși pe mujic pentru influența pe care o dobîndise asupra căpeteniei lor, despărțirea de cele „cîteva lucrușoare“ din lădița pe care „o căra mereu cu el“ : „Matvei se ridică de pe pat, se duse cu opaițul într-un colț, se aplecă în tăcere asupra unei lădițe pe care o căra mereu cu el. Scoase din ea o cămașă curată de pînză, o trase pe el... Iar se aplecă deasupra lădiței. Avea și el acolo cîteva lucrușoare : un schimb de rufe, o iconiță, o rindea, o daltă, o teslă, era tîmplar de meserie. Asta era tot ce rămînea în urma lui aici, pe pămînt. Își plimba mîinile prin averea aceea a lui... Nu putea să se ridice din genunchi.“ De parcă în umila lădiță conținînd cîteva rufe și scule de tîmplărie s-ar fi aflat însăși comoara vieții !

Total, romanul lui Șukșin mai este și prin felul în care înfățișează mișcarea lui Razin, ca eveniment istoric în desfășurare, cu cauzele și etapele lui, dar și sub aspect psihologic, moral, filozofic. Se poate spune că nici o problemă din numeroasele pe care le ridică răscoala lui Razin ca fenomen istoric specific (un anumit elitarism căzăcesc, o lipsă de coordonare a forțelor : cînd Volga arde, Donul rămîne liniștit etc.) sau orice răscoală în general (implicarea celorlalți, binele și răul, vărsarea de sînge, cruzimea, minciuna necesară etc.) nu este omisă de scriitor. Visul lui Stenka spune multe despre povara morală pe care și-a asumat-o, despre responsabilitatea

Scanned with OKEN Scanner

sa uriașă : „Se făcea că eu și tata ne-am dus să cumpărăm un cal ; ne-a plăcut nouă un cal, la amîndoi, iar tata îmi face cu ochiul : «Sări pe el și fugi». Am vrut eu să sar, dar o dată m-am gîndit : «Eu plec, da' cu el cum rămîne ?» Și m-am trezit (...) Dar visul nu-i de colo, simt eu. Eu așa gîndesc : bine, sărim noi pe cai și ne luăm drumul. Dar cu voi cum rămîne ?", îi spune Stepan lui Afonka, fiul său vitreg la care ține ca un tată adevărat. Omul liber Stenka Razin, unul din cei mai liberi oameni pe care i-a cunoscut istoria, ivit ca un semn, ca un măreț protest viu în calea acelei puteri „ucigătoare ce se întrezărea venind dinspre Rusia", statul birocratic țarist de tip modern („Către vremea aceea statul îl prinsese deja pe om în vîrtejul său greoi, încet, fără scăpare ; hîrțoaga, precum șarpele, căpătase o forță amorțitoare. Ucazuri. Cărți împărătești. Înscrisuri... O, ce înspăimîntătoare sînt !... Nimic nu era mai de spaimă în Rusia decît Doamna Hîrțoagă.)", dobîndește treptat el însuși, contaminat de puterea de care ajunge să dispună, unele trăsături despotice. Nu degeaba biciușca „pe care o avea mereu agățată de mînă și uneori uita s-o dea jos, chiar cînd era acasă" devine un fel de prelungire naturală a brațului său ! Stenka Razinul lui Șukșin este departe de imaginea convențională a capului de răscoală. Sau e tot ce știm că trebuie să fie acesta, și mult mai mult. Atamanul e *omul total* : dintr-o bucată și dedublat, puternic („Întotdeauna, toată viața, ceilalți așteptaseră ceva de la el.") și uneori slab ca un copil, cumplit și omenos. Sentimentul fundamental al eroului, oricît de paradoxal ar părea, e *mila*, o milă insuportabilă, isterică, dostoievskiană (am putea spune gîndindu-ne și la faptul că actorul Șukșin intenționa să-l interpreteze într-o zi pe autorul *Fraților Karamazov*) față de toți cei pe care „greoaia viață rusească — în marea ei neîndemînare — îi strivise dureros, îi jefuise, îi pedepsise și îi silise să fugă" : „«Cîți oameni sînt chinuiți în Rusia, ai zice că-n fața ochilor mei îi chinuie, spuse Stepan cu o adîncă, nedorită sinceritate. Nu mai pot ! Parcă mi-ar vîrî un fier înroșit uite-aici...», arătă locul, sub inimă." Mila e la Stepan o moștenire a bunicului : „Mi-a povestit tata despre bunicul, tatăl lui... Era

Scanned with OKEN Scanner

zdravăn, îi plăcea s-o facă lată (...). Oricui era în stare să-i moaie coastele, dar se întîmpla să aducă acasă cîte un olog, să-i dea de mîncare, de băut, să-l culce cu el în pat. Și mie mi-e milă de toți amărîții ăștia fără adăpost... Iar cînd îi mai și bate cîte unul...". Nu fără rost cineva îl compară pe Razin cu Isus ; un Isus care devine el însuși „tîlhar", care se ridică pentru a stîrpi cu sabia răul din lume. Mila mînioasă, răzbunătoare, cutremurătoare a lui Razin e o *milă însîngerată.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MĂRTURISIRI, REFLECȚII, PRECIZĂRI *

Cel mai frumos text despre Tudor Vianu pe care l-am citit vreodată se află în *Sfidarea retoricii,* la p. 360. Acolo, Eugen Simion reproduce o mică „anecdotă" biografică, înregistrează o replică — cu adevărat memorabilă :

„Se povestește despre el (despre Vianu, n.n.) următoarea întîmplare. Întîlnit pe stradă, prin anii '50, în preajma Universității, a fost întrebat de un om tînăr :

«— Ce mai faceți, domnule profesor ?

— Aștept să obosească nedreptatea».“

„Aștept să obosească nedreptatea“ — ce frază extraordinară, întru totul demnă de marele umanism european al cărui ultim mare reprezentant a fost, poate, Tudor Vianu.

Există o mentalitate împărtășită și de unii oameni de talent. Ea constă în credința că o înzestrare deosebită absolvă pe purtătorii ei de acea responsabilitate morală pe care o pretindem în mod obișnuit celor din jurul nostru. Se invocă în surdină numele unor cunoscuți scriitori din trecutul apropiat care au făcut în viața lor (acesta e adevărul) destule compromisuri, rămînînd,

---

* Cititorul e liber să aleagă ce și cît vrea din prezenta carte. Eventualul ei recenzent este însă rugat insistent să citească aceste „Mărturisiri, reflecții, precizări“ *numai* cînd va ajunge, cu lectura, la ele ; în nici un caz — oricît l-ar interesa ! — să nu se repeadă din prima clipă asupra lor și mai ales să nu se limiteze la ele ; să le comenteze, dacă voiește, dar nu în detrimentul „restului“ cărții.

cu toate acestea, mai mult sau mai puțin, mari. Talentul — ne asigură unii — spală orice păcat, e asemenea unui bancher inepuizabil care plătește orice cauțiune pentru orice fel de vină. O atare mentalitate este falsă și mi se pare extrem de dăunătoare. Nu se poate face o mare literatură fără o calitate umană de excepție! Am răsfoit de curînd o istorie a gîndirii ruse din care am aflat mai multe lucruri despre generația de filosofi și istorici din prima jumătate a secolului trecut. Acești oameni au scris puțin, n-au lăsat propriu-zis o operă; au fost niște visători, ba poate într-o anumită măsură chiar și niște Oblomovi. De o noblețe sufletească rară și de o intelectualitate superioară, ei au constituit însă un lanț de existențe exemplare, adevărata lor creație fiind modul elevat în care au știut să trăiască. M-am gîndit atunci că prin investiția de omenesc, această generație a reprezentat temelia marii literaturi ruse din secolul al XIX-lea, a condiționat apariția unui Tolstoi sau a unui Dostoievski. Noi l-am avut pe Bălcescu. Am asociat întotdeauna reflex, în sensul celor spuse mai sus, existența lui de epoca de aur a clasicismului nostru literar. Prin sacrificiul său, Bălcescu, o întruchipare românească a perfecțiunii morale supreme, a „legat" construcția și a făcut-o să dureze. Ce bine ar fi dacă am avea astăzi cît mai mulți Bălcești!

O „idee" notată de Dostoievski în faimoasele (fabuloasele) sale Carnete mă tulbură însă și mă face să cad pe gînduri. Iată textul: „IDEE. Despre faptul că literatura (în vremea noastră) trebuie să țină sus steagul cinstei. Să ne închipuim, ce ar fi fost dacă Lev Tolstoi, Goncearov s-ar fi vădit necinstiți? Ce ispită, cît cinism și cît de mulți s-ar fi lăsat tentați. S-ar fi spus: «Dacă pînă și ăștia, atunci...» ș.a.m.d. La fel și știința." „Ideea" dostoievskiană sperie și liniștește, liniștește și sperie (îngrozește de-a binelea). După ce ne flutură prin fața ochilor eventualitatea sumbră ca însuși Lev Tolstoi (sau Goncearov) să se fi dovedit imoral, scriitorul, tot el, ne dă motive să răsuflăm ușurați. Nu, din fericire, Tolstoi și Goncearov nu sînt asemenea oameni. Dar — iar ni se ridică părul în cap — ar fi putut, totuși, să fie...

Scanned with OKEN Scanner

Teribil e aici firescul cu care Dostoievski acceptă că geniul nu e incompatibil în principiu cu necinstea, că imoralitatea poate face casă bună cu geniul cel mai grandios. Posibilitatea concretă dată afară pe ușă reintră pe fereastră — ca un spectru terifiant — în chip de posibilitate abstractă, general-valabilă. Catastrofa care s-ar fi produs dacă..., poate deveni realitate cu un alt prilej. Dostoievski ne liniștește ca să ne sperie. Înlătură primejdia ca să ne facă și mai conștienți de ea. Ideea profundă e poate că nici geniul nu trebuie contemplat în afara categoriilor de bine și rău, în afara obligațiilor sale morale ; că el poate deveni un apanaj demonic al Răului ; că, spre a nu se întîmpla astfel, chiar și geniul cel mai măreț trebuie să trudească asemeni ultimului om în vederea autoperfecționării, a îmbunătățirii sufletești și spirituale ; că el, geniul, poate fi certat și pedepsit, pus la colț ca un școlar ; cam cum a făcut Tolstoi întreaga viață, judecîndu-se cu asprime zi de zi și ceas de ceas fără a trage cu ochiul la *Război și pace* și la celelalte opere și capodopere ale sale. În raport cu *valoarea omului moral* geniul însuși devine un lucru oarecum secundar. La judecata de apoi, nu se va ține, în această privință, seama de el — par a crede atît Tolstoi cît și Dostoievski.

Am fost inclus, se pare, definitiv în categoria criticilor care acordă o atenție deosebită „factorilor etici" și nu puțini sînt cei care mă consideră, din această pricină, cam naiv. Nu am pledat însă niciodată pentru o literatură moralizatoare, didactică ci doar pentru o literatură cît mai *deschisă* față de uriașa complexitate a vieții în sensul cel mai complet al cuvîntului. Aș defini moralitatea în artă (mă refer în primul rînd la roman, la proză) prin gradul capacității de cuprindere, de înglobare, de totalizare pe care o vădește un artist. Ca și universul în care trăiește, omul e vast. Consider că o operă e cu atît mai morală cu cît cucerește mai multe teritorii din împărăția acestei vastități. Orizontul larg al privirii asigură o reflectare mai armonioasă, mai echilibrată a lumii și a omului, o reflectare în același timp mai luminoasă și mai adevărată. În acest sens, la noi

Scanned with OKEN Scanner

prozatorul cel mai moral este Marin Preda, care a știut să vadă mai mult decît oricare altul. Prozatorul român contemporan vede însă nu o dată doar porțiuni, fragmente, explorează un singur versant. Din perspectiva celor enunțate mai sus, el este deci mai puțin moral. Căci este „imoral" să contempli lumea, fără s-o vezi în măreția întregului ei.

Moralitatea criticului înseamnă mai multe lucruri. În mod sigur, ea înseamnă și : a nu trece, nepăsător, peste, a nu închide, liniștit, ochii față de, într-un cuvînt *a reacționa* la ceea ce, într-o operă literară, indiferent de valoarea ei intelectuală sau estetică, scandalizează (ar trebui să scandalizeze) simțul nostru moral. Concret : a eticheta de exemplu ca atare (și nu ca „plin de farmec", cum a făcut-o cineva) un roman ce se complace în descrierea depravării, sau a înregistra, vorbind de cărțile unui romancier de mare talent — pentru a lua un alt exemplu — și mania lui de a feudaliza excesiv relațiile dintre oameni, transformate — chiar și în cele mai comune, mai normale împrejurări — în niște inexorabile raporturi de forță. Și mai concret : a scrie despre *Ceremonia de despărțire* așa cum a scris Eugen Simion. Fără inutile exclamații de indignare dar și *fără aprobare* : „Lucrul cel mai inocent pe care îl poți spune, citind *Ceremonia de despărțire*, este că Sartre a avut lîngă el o femeie inteligentă și talentată care, spre sfîrșit, s-a transformat (din convingere, din pasiune) într-un cronicar nemilos al bătrîneții lui. Este inutil s-o condamnăm (cum s-a întîmplat în presa franceză), este inutil să-i găsim scuze. Simone de Beauvoir și le află singură : n-a spus decît adevărul, n-a cedat ipocriziei comune, a mers pînă la capăt, a prezentat bucuriile și degradarea omului biologic... A sfidat, astfel, o mentalitate răspîndită : aceea de a înfrumuseța existența creatorului. L-ar fi jignit, procedînd altminteri, pe Sartre care, se știe, nu i-a cruțat pe alții, nu s-a cruțat nici pe sine...

Este ușor să acceptăm această justificare, e mai greu să primim consecințele ei, căci în memoriile de acum ale învățatei Simone de Beauvoir trăiește (și cum tră-

Scanned with OKEN Scanner

ieşte !) un om bătrîn şi bolnav, şi este totalmente absent *omul spiritului*, marele dialectician, pedagogul social, spiritul care a forţat istoria să ţină seama de el. Tocmai acesta lipseşte şi, în absenţa lui, toate celelalte n-au, parcă, nici o însemnătate. La ce bun să ştim că omul Sartre tîrăşte după el o pungă cu urină dacă nu ştim nimic despre cel care scrie *L'idiot de la famille ?...* Este important faptul că marele Sartre bea în neştire şi nu se mai poate ţine pe picioare ? Cît de importantă poate fi, pentru determinarea creatorului, această cronică în care se unesc severitatea unui clinician şi curiozitatea unei bucătărese ? Nici o importanţă, evident (...) Ce neşansă pe filozof : să trăiască atîţia ani lîngă o femeie excepţională şi femeia să vadă doar trupul care nu-şi mai controlează funcţiile vitale. *Ceremonia de despărţire* este, în fapt, istoria tristă a unui progresiv ramolisment. Îţi vine să crezi că, dacă lîngă Sartre ar fi fost o femeie mai simplă, ea ar fi văzut poate mai bine că în moşneagul care se scapă pe el trăieşte, totuşi, Jean-Paul Sartre, marele Sartre." (*Sfidarea retoricii*, pp. 71—72).

Teribila şi trista carte (teribil de tristă) scrisă de Simone de Beauvoir ne dovedeşte încă o dată cît de *oarbă* poate deveni inteligenţa omului *rămas fără un ferm fundament moral*, „în aer", *singur*, cît de tare se poate *rătăci* ea. *

Dacă aş avea credinţele unui om din alte timpuri şi aş fi pe deplin convins că după moarte întreaga mea viaţă pămînteană, împreună cu tot ceea ce am fost, vor fi expuse unor exhaustive radiografii cereşti, în aşa fel încît să devină perfect vizibile nu numai *toate faptele*, ci şi *toate intenţiile* mele, şi bune şi rele, iar sufletu-mi plin de cute să se desfăşoare larg, ca un steag care flutură în vînt, probabil n-aş mai scrie. Deci (să zicem) scriu pentru că sînt muritor, pentru a salva de la naufragiu lucrurile pe care le consider mai de preţ. Căci

---

* Recenzînd *Sfidarea retoricii*, Mircea Iorgulescu a adoptat, în acest punct — de maximă importanţă, mi se pare —, *aceeaşi atitudine*. Mă grăbesc să-i semnalez opţiunea, tocmai pentru că rareori am avut prilejul să mă simt *atît de apropiat* de el.

Scanned with OKEN Scanner

cu toții nutrim convingerea, fie că o recunoaștem sau nu, că în noi există ceva care merită să ne supravieţuiască. Vrem de aceea să facem cunoscut acest *ceva*, să transmitem mesajul nostru tuturor oamenilor. Și atunci, dacă nu acționăm, adică dacă nu ne exprimăm *prin istorie*, scriem. Orgoliu, vanitate ? Desigur. Dar poate că în primul rînd dorință de comuniune, instinct al solidarității umane. Scriu nu „pentru marele public", ci pentru un public cît mai larg și nu numai „pentru educarea publicului", ci și — în primul rînd — pentru a comunica, mai intens, cu el. De „specialiști" mă cam tem și de fapt nici nu prea cred (de aceea am și pus termenul între ghilimele) în existența lor în domeniul literaturii. Nu cred de pildă că cineva e „doar" recenzent sau cronicar literar pentru că urmărește firul aparițiilor curente, iar altcineva „specialist" pentru că scrie studii sau coordonează tratate, evident „științifice". Specializarea în profesia noastră depinde în ultimă instanță de talent. Nu îndrăznesc să afirm că scriu „pentru viitorime", dar îmi caut cu disperare, nu aliați sau (doamne ferește !) acoliți, ci *afini*. Și cum nu-i prea găsesc, căci mă mișc — mă face s-o simt însăși izolarea relativă în care mă aflu * — în coordonate spiritual-morale și de gîndire deosebite de cele ale multora dintre colegi, sper ca măcar cărțile mele să găsească mai mulți, fie chiar și în viitor.

Nu mi-aș fi închipuit că atîta lume se va simți vizată de micile mele reflecții critice cu privire la subafectivitate, amoralitate, răceală etc. (reflecții retipărite în *Modestie și orgoliu*). Cineva s-a supărat chiar atît de tare, încît „recenzînd" cartea nu s-a ocupat decît de aceste reflecții, minime ca spațiu. Începusem să regret că le-am scris sau cel puțin că le-am republicat într-un volum, mă încercau chiar ușoare remușcări, cînd, ca atras de un magnet, am descoperit într-o carte pe care (deocamdată) n-am făcut decît s-o răsfoiesc, următoarea

* Mărturisirea datează din 1979 ; între timp, izolarea, nici nu mai știu dacă relativă, s-a accentuat ; nu întîmplător, un titlu ca „Singur printre critici" m-a tentat insistent pe cînd lucram la cartea de față.

Scanned with OKEN Scanner

mărturisire, foarte nonșalantă, ce m-a „îndîrjit“ din nou, brusc, spulberîndu-mi toate regretele și remușcările : „Lucruri care-mi displac : despărțirile, gîndacii, prostia, sentimentalismul, afectarea, așteptarea, boala, frigul, anumite sporturi (haltere, luptele, aruncările), ochii mici, femeile șleampete, bărbații blegi, compotul, protocronismul, semănătorismul, crinii, gladiolele, calele, televizorul, telefonul, tórturile, tortúrile, vocile dulcege, lipsa de umor, durerile de cap, oamenii mefienți, exotismul, melodramele, arta realistă, filmele din anii '30, isteria, kitschul, copiii mici, mlaștinile, luxul, berea caldă, cafeaua dulce, montările fastuoase (în teatru), parăzile (în viață), incoerența și (prea) multe altele.“

Ce plăcut alunecă, unul după altul, cuvintele. E ca și cum te-ai da cu sania ! Nici nu știi cînd ai ajuns, încîntat, la capătul lecturii. Citești și aprobi, chiar dacă ție, să zicem, îți plac halterele și aruncările (nu și luptele), iar în ce privește tórturile ești de părere că hmm ! s-ar mai putea discuta (nu însă și în privința tortúrilor, firește). În rest însă — de acord și cu gîndacii, și cu prostia, și cu compotul, și cu afectarea, și cu protocronismul, și cu berea caldă etc., etc. (adică ești de acord că nu pot să ne placă). Și totuși, voluptatea lecturii de-abia isprăvite e umbrită de parcă-sentimentul că ceva nu e în regulă, că undeva, în urmă, pe traseul voiosului derdeluș de cuvinte, a intervenit un accident neplăcut. Te întorci, reiei fragmentul de la capăt și, într-adevăr, constați că impresia nu te-a înșelat ; între *kitsch* și *mlaștini,* îi descoperi, consternat, pe „COPIII MICI“ (bieții de ei !). Și abia atunci înțelegi :

că nu se poate spune așa ceva cu aerul că rostești o mare descopericiune ; că nu se poate spune așa ceva orice aer ți-ai lua ; că e ca și cum ai zice : „nu-mi place apa de izvor“ sau „nu-mi place pîinea caldă“ ; că sînt pe lumea asta ființe, lucruri, elemente, aspecte care nu țin de gust, care nu se poate, ca oameni ce sîntem, să nu ne placă.

Ce demodat trebuie să-i pară autorului citat un Dostoievski, de pildă — observator fascinat și admirator al copiilor, inclusiv al celor mici !

Scanned with OKEN Scanner

*

Neînțelegere și iritare a produs și pledoaria mea, din articolul *A face critică trăind* (v. volumul *Modestie și orgoliu*, pp. 13—15), în favoarea criticului cu o personalitate umană accentuată, cu resurse cît mai bogate. Unde am greșit? Ce e rău și eronat în a pretinde să vezi, în critic, *omul* — să-l vezi, să-l simți, să-l pipăi și să strigi — vorba lui Arghezi — *Este*!; omul profund, omul total; în stare nu numai să emită opinii, ci și să *gîndească*; omul marilor probleme, al problemelor majore, „ultime" și nu doar profesionistul, expertul; omul în mintea căruia să se aprindă, ca niște fulgere, idei vaste, îndrăznețe, originale: „De mult bănuiam — îi scria Bielinski la 1 martie 1841 lui V. Botkin — că filozofia lui Hegel e numai un moment, deși măreț, dar că rezultatele ei, cu tot caracterul lor absolut, nu sînt bune de nimic, *că e mai bine să mori, decît să te împaci cu ele*... Subiectul la el nu e propriul său scop, ci doar un mijloc pentru manifestarea instantanee a generalului, iar acest general se înfățișează la el în raport cu subiectul ca un Moloh, căci etalîndu-se și împăunîndu-se în el (în subiect), îl azvîrle apoi, ca pe niște nădragi uzați. Eu am motive deosebit de importante ca să fiu rău cu Hegel, pentru că i-am fost credincios... împăcîndu-mă cu realitatea rusească, lăudîndu-i pe Zagoskin și alte asemenea infamii și detestîndu-l pe Schiller... Toată sporovăiala lui Hegel despre moralitate e curată aberație, căci în împărăția obiectivă a rațiunii nu există moralitate, ca și într-o religie obiectivă (precum, de exemplu, în panteismul indian, unde Brahma și Șiva sînt deopotrivă zei, adică unde binele și răul dispun de o autonomie egală). Știu că tu o să rîzi de mine, o, pleșuvule! — deci rîzi pe săturate, eu tot la părerea mea rămîn: soarta subiectului, a individului, a personalității e mai importantă decît soarta întregii lumi și decît sănătatea împăratului chinez (adică hegelianul *Allgemeinheit*). Mi se spune: cultivă-ți toate comorile spiritului pentru libera ta autodesfătare întru spirit, plîngi, ca să te consolezi, întristează-te, ca să te bucuri, străduiește-te spre perfecțiune, încearcă să te cațeri pe treapta cea mai de sus a scării progresului, — iar de

Scanned with OKEN Scanner

te poticnești — cazi naibii — asta și meriți. Vă foarte mulțumesc, Egor Fedorîci, — mă închin tichiei dvs. filozoficești, însă cu tot respectul cuvenit filistinismului dvs. filozofic, am cinstea să vă informez că, și în cazul în care aș fi reușit să mă cațăr pe cea mai de sus treaptă a scării progresului, — eu și de acolo v-aș fi rugat *să-mi dați socoteală* despre toate victimele vicisitudinilor vieții și istoriei, despre toate victimele hazardului, superstiției, inchiziției, ale lui Filip al II-lea etc., etc. : de nu, *o să mă arunc cu capul în jos* chiar din vîrful scării ăleia. Nu voiesc fericirea nici pe gratis, dacă nu voi avea conștiința împăcată în privința fiecăruia din frații mei de sînge, — os din osul meu și trup din trupul meu. Se spune că *dizarmonia reprezintă condiția armoniei* ; poate că acest lucru e profitabil și desfătător pentru melomani, dar în nici un caz pentru cei cărora le-a fost dat să exprime prin destinul lor ideea dizarmoniei. De altfel, dacă s-ar scrie totul despre acestea, nu le-ai mai da de capăt. Coada diavolului ajungi s-o zărești pretutindeni atunci cînd te vezi pe tine însuți, viu, în giulgiu și-n sicriu, cu mîinile legate la spate. La ce-mi folosește că sînt convins că rațiunea va triumfa, că *în viitor* va fi bine, dacă soarta a hotărît să fiu martorul triumfului întîmplării, lipsei de rațiune, forței animalice ? La ce-mi folosește că, poate, copiilor mei sau alor tăi le va fi bine, dacă mie îmi este rău și dacă nu e vina mea că mie îmi este rău ? Să nu te apuci cumva să-mi prescrii închiderea în sine. *Nu, mai bine e să mori*, mai bine e să fii un cadavru viu ! Însănătoșire ! Dar în ce constă ea ? Vorbe, vorbe, vorbe ! Îmi scrii că ți-ai istovit iubirea și că ți-ai pierdut capacitatea de a iubi ; Krasov scrie despre același lucru ; eu însumi simt la fel ; filistinii, oamenii vulgarei realități imediate, rîd de noi, își sărbătoresc victoria... O, vai nouă, vai nouă, vai nouă !“

Iată ce poate trece uneori prin capul unui „biet“ critic ! În textul scrisorii lui Bielinski cercetătorii au identificat una din sursele „răzvrătirii“ lui Ivan Karamazov (scrisoarea a văzut pentru prima oară lumina tiparului în 1875, înainte ca Dostoievski să înceapă lucrul la ultimul său roman).

Scanned with OKEN Scanner

E o gravă iluzie să crezi că nu e foarte important dacă un critic poate să scrie sau nu un asemenea text!

Să existe vreo legătură între un critic literar și un... „candidat la președinția S.U.A.“ !?! Alex. Ștefănescu (v. *Tomis*, nr. 6 din iunie 1985, p. 5) crede că da, există : „dezinvoltura“ unui confrate, „atît de bine pusă în scenă“, îi provoacă o asemenea explozie de admirație, încît comparația-bombă pare aici la locul ei, firească ; nu vom avea deci o dezinvoltură oarecare, oricît „de bine pusă în scenă“, ci chiar dezinvoltura *maximă*, „de candidat la președinția S.U.A.“ Este vădit că pentru criticul (ar trebui să pun ghilimelele) Alex. Ștefănescu *idealul* constă tocmai în acest tip de *dezinvoltură*. Ce mult i-ar plăcea să semene și el cu un „candidat la președinția S.U.A.“ ! Nu seamănă însă. Nu seamănă deloc. Dar nu asta e problema.

În ce mă privește, sînt de părere, dimpotrivă, că un critic trebuie să semene... doar cu un critic, și cu nimeni altcineva. „Catindatul“ lui Alex. Ștefănescu n-are ce căuta aici. Una e critica literară și cu totul altceva e „președinția“, fie și a S.U.A. Fiecare din ele reclamă trăsături, însușiri, capacități *specifice*. E adevărat, și criticul, și „candidatul“ se adresează unui public pe care vor să-l influențeze. Apropierea se oprește însă aici. Pentru a ne da seama cît de tare șchioapătă comparația lui Alex. Ștefănescu e destul să ne gîndim o singură clipă la Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu, Vianu, sau la Sainte-Beuve, Bielinski, Dobroliubov — ca un făcut, nici unul din ei nu amintește nici pe departe de un „candidat la președinția S.U.A.“, deosebindu-se, evident, în același timp radical și de Alex. Ștefănescu, care, după cum am văzut, se deosebește și el de „candidat“ — dar de la polul celălalt, opus. Chiar așa, șchioapă, comparația mi se pare periculoasă, pentru că riscă să transforme critica într-un simplu mijloc de dobîndire a puterii, un mijloc ca oricare altul. O comparație ce trădează la autorul ei o secretă fascinație a forței în sine, sentiment impur pentru că străin sufletului scriitorului autentic, pentru care literatura reprezintă primul și ultimul scop, scopul suprem.

Scanned with OKEN Scanner

Eficacitatea unor acțiuni nu depinde exclusiv de cei care le fac. Desigur, cu toții am dori ca scrisul nostru să aibă un ecou cît mai larg în rîndurile cititorilor, să dobîndească o influență socială. Cu atît mai mult cu cît criticul este (sau ar trebui să fie) nu numai un bun profesionist, ci și un exponent și un modelator al opiniei publice. El trebuie nu numai să dea judecăți de valoare corecte și interpretări plauzibile ci și să promoveze idei culturale și sociale sănătoase, cu adevărat umaniste. Să ia atitudine împotriva a tot ceea ce falsifică, deformează, convenționalizează, în funcție de contextul în care activează. Evident, în întreaga sa activitate criticul trebuie să pornească de la preeminența criteriului estetic. Mă pronunț în chip ferm pentru conținut și mesaj în literatură, dar în același timp sînt convins că o carte, oricît de mult ar „corespunde" din punctul de vedere, să zicem, al unui eveniment ce urmează a fi sărbătorit, dacă nu este realizată artistic nu poate dobîndi nici o adevărată eficiență morală, socială sau politică. Pentru un neavenit, cărțile seamănă între ele, dar între o operă autentică și o simplă compunere diferența e cea existentă între un tren care merge și unul care stă. Și în unul și în celălalt compartimentele sînt pline, bagajele așezate la locul lor, și în unul și în celălalt se fumează, se mănîncă și se discută. Singura deosebire e că un tren gonește pe șine iar al doilea, dintr-un motiv sau altul, staționează. Or, și în literatură, ca și în viață, nu poți ajunge la destinație decît cu trenurile care merg.

Cred că multe depind în clipa de față de criticii tineri și de criticii din conducerile revistelor. Dacă primii (mă refer la cei cu adevărat buni) ar rezista tentației de a cîștiga o bunăvoință de moment și dacă ceilalți ar realiza în permanență ceea ce de fapt știu foarte bine : că posteritatea judecă o revistă în primul rînd după scara de valori pe care o susține, multe, chiar foarte multe ar merge altfel în critica noastră.

Vocația criticului rezidă, în primul rînd, în gust, seriozitate, onestitate (față de alții și față de sine însuși).

Scanned with OKEN Scanner

Expus la vicisitudini și mizerii de tot felul, criticul este în același timp un om fericit pentru că este un *om neobișnuit* de bogat (nu în sens material desigur). Cînd cu ani în urmă am citit în interviul unui coleg că un critic lipsit de un cadru stabil de manifestare este un critic mort, am tresărit ca un vinovat. Mă aflam exact în situația de neinvidiat, indicată fără cruțare de confratele meu (care, în ce-l privește, beneficia și beneficiază, din fericire, în continuare de un asemenea cadru). * Reflectînd puțin m-am liniștit însă, căci am ajuns la concluzia că unui critic, chiar frustrat, pentru o perioadă mai scurtă sau mai lungă de timp, de posibilitatea de a urmări mișcarea literară actuală în curs și de a se pronunța nestingherit asupra ei, îi rămîn destule alte domenii la dispoziție. Scriitorii contemporani deja cristalizați pot forma obiectul unor cercetări mai mult sau mai puțin definitorii. Clasicii naționali și străini alcătuiesc alte vaste teritorii în care accesul criticului e îngăduit. Se poate scrie despre Antim Ivireanul, Eminescu și Creangă, despre Marin Preda și romancierii actuali deja configurați ; despre Ghilgameș, Eneida și Miorița (am citat o parte din proiectele mele de viitor în forma lor ideală). Spiritualicește vorbind, un critic, dacă are vocație, nu moare niciodată de foame.

Citesc fără plăcere, repede și uneori pe sărite, împovărat de o inexplicabilă jenă articolele care se scriu despre mine. Le parcurg, chiar și — sau mai ales — atunci cînd sînt elogioase, cu dorința de a ajunge cît mai iute la finele lor. Am în asemenea clipe sentimentul că sînt arătat cu degetul, expus unor priviri indiscrete. Cînd

---

* Ideal ar fi ca acest „cadru stabil de manifestare" (cu alte cuvinte, vorbind „vulgar", rubrica, rubrica viageră sau oricum asigurată pe o lungă perioadă, și de preferință săptămînală) să se repartizeze automat unui critic — de către un fel de computer infailibil — deîndată ce el (criticul) a izbutit să facă dovada calităților și meritelor sale de critic. Nu se întîmplă însă (deocamdată) așa ; de aceea, atîta vreme cît cadrul, rubrica nu vor depinde *exclusiv* de calitățile *de critic* ale unui critic nu voi fi din cale afară de „supărat" că nu beneficiez și eu de ele.

Scanned with OKEN Scanner

sînt lăudat mă simt rușinat, iar cînd sînt criticat — sau înjurat (să mai pun ghilimelele ?) cu grosolănie (lucru care, nu știu de ce, mie mi s-a întîmplat adesea), încep să cred că cel care o face (chiar dacă e evident că o face fără pic de onestitate) poate să aibă dreptate. Sînt, se vede, foarte receptiv la critică, ușor de sugestionat cînd e vorba să mi se arate defectele. Mai ciudat e că „nu-mi plac" nici laudele, deși, ca orice om, le doresc din tot sufletul. Cînd le obțin, le suport însă cu dificultate, ele îmi provoacă un fel de „jenă", o desfătare dezagreabilă. În ce privește obiecțiile care mi se aduc, chiar dacă ele sînt făcute cu maliție sau provin dintr-o vădită lipsă de înțelegere, mă străduiesc — și cred că în parte cel puțin reușesc — să le consider ca expresia unui drept firesc al celor care le emit și care se poate întîmpla să și aibă dreptate. Este un punct de onoare pentru un critic să accepte critica. Alta e desigur situația cînd intervin reaua credință, părerile preconcepute, disprețul aprioric. Cornel Ungureanu a afirmat odată că eseul meu despre Don Quijote ar fi scris „după ureche". Nu „după ureche" am scris însă eu acele pagini, ci după textul integral al marelui roman cervantesc în traducerea lui românească, o traducere excelentă, demnă de toată încrederea. Ceea ce reprezintă, cred, o bază destul de solidă pentru o cercetare. Am declarat apoi răspicat, chiar în cuprinsul ei, că acea carte nu este altceva decît un jurnal de lectură, o sumă de impresii. N-am pretins nici un moment că am scris o monografie sau o lucrare de erudiție. Am fost încredințat (și mai sînt și acum) că am dreptul de a-mi prelungi satisfacțiile de lectură prin niște considerații (valabilitatea acestora era de discutat) despre opera ce mi le-a prilejuit. Nu văd cine mi-ar putea contesta un asemenea drept. Cornel Ungureanu ? Dar în nici un caz servindu-se de un tip de „obiecție" voit inadecvată.

Critica criticii este și după părerea mea necesară. Cu condiția să fie onestă (adică „deschisă", nelimitată la un singur grup ales din cine știe ce motive drept țintă permanentă) și să nu devină sîcîitoare, să nu se transforme într-un fel de bîrfă bătrînească la adresa celor

Scanned with OKEN Scanner

mai buni. Și încă o condiție (care decurge direct din fraza precedentă) : cel care se specializează în acest gen de critică trebuie să fie cel puțin egalul celor pe care-i tot critică. Altfel întreprinderea sa se duce de rîpă, căci poate fi pusă pe seama unor complexe, resentimente, neîmpliniri.

Contemplu (de cîte ori am prilejul) spectacolul pe care scriitori de indubitabil talent îl dau prin etalarea unui *alt talent*, fără nici o (sau în orice caz fără o prea mare) legătură cu cel literar, dar la fel de evident ca și acesta din urmă, dacă nu chiar mai strălucitor decît el. Îl ascult de pildă pe unul vorbind în public — și mă gîndesc ce orator înnăscut este sau ce avocat renumit ar fi putut deveni ; îl văd pe un altul descurcîndu-se în viață cu un adevărat geniu practic ; îl surprind pe al treilea făcînd — cum se spune — politichie subțire (de parcă chiar așa s-ar fi născut, făcînd politichie subțire). Îi ascult, îi văd, îi surprind, și mă întreb pe care din talentele lor — toate indubitabile, repet — trebuie să cadă accentul, care e totuși talentul lor principal...

Cred că nu e bine ca unui scriitor Dumnezeu (sau ...opusul său) să-i pună mîna în cap de mai multe ori ; cred că nu e bine ca un scriitor de talent să aibă *din belșug* un alt talent, alte talente, indiferente prin natura lor (dar nu și prin vecinătatea lor) talentului literar. Riscul e ca neîndoindu-te nici o clipă de talentele lui să începi să te îndoiești de *adevărata lui vocație*. Scriitorul trebuie să aibă un singur talent, talentul de scriitor, unul și bun, sau unul superior în chip zdrobitor tuturor celorlalte — ne (sau prea puțin) literare.

Găsesc că falsul curaj (pseudo-adevărul) este mai primejdios chiar decît minciuna. Căci minciuna, fie și acceptată de nevoie un timp, se autodenunță ; ea nu poate înșela pe nimeni. Falsul curaj, care își are patosul și tribunii lui, poate cîștiga însă, dimpotrivă, o audiență destul de largă. Se lasă seduși de el, nu o dată, chiar și unii oameni inteligenți sau de bună credință. E drept, un scriitor anume nu e din principiu în stare să spună tot adevărul pentru motivul (mai sînt,

Scanned with OKEN Scanner

desigur, și altele) că omenește e adeseori imposibil să cunoști întregul adevăr, de nu puține ori foarte complex, în legătură cu, să zicem, o epocă sau o personalitate istorică. În aceste condiții ambiția scriitorului trebuie să fie nu de a spune „tot" adevărul (cum se pretinde uneori), ci de a spune *numai* adevărul, evitînd compromisul chiar și în acele doze (mai mult sau mai puțin) farmaceutice socotite, în mod evident greșit, benigne, acceptabile de către unii. Falsul curaj în literatură denaturează imaginea și cauzele fenomenelor descrise și — ceea ce e mai grav — compromite *adevăratul* curaj de care e atîta nevoie în orice domeniu de activitate, deci și în cultură.

Cronica lui Nicolae Manolescu la volumul meu *Modestie și orgoliu*, intitulată *După douăzeci de ani* (v. *România literară*, nr. 40 din 4 octombrie 1984), conține cel puțin două serii de afirmații în contradicție cu adevărul. Nicolae Manolescu susține în esență că critica mea este o critică aproape exclusiv de interpretare ; că nu practic nici critica de întîmpinare, nici critica de situare, de apreciere (sau le practic pe amîndouă în prea mică măsură). *Mai întîi*, dacă este adevărat că de o bucată de vreme nu mai fac în mod curent critică de întîmpinare (dar nici nu „întîmpin" cu prefăcută bucurie sau însuflețire false valori), nu este *deloc* adevărat că nu am făcut-o niciodată. Logica lui Nicolae Manolescu e stranie : din împrejurarea că un octogenar nu mai are relații sexuale nu rezultă că nu a cunoscut femeia. Atîta vreme cît am avut acces la cronica literară a revistei al cărei redactor sînt de peste 20 de ani și atîta vreme cît am beneficiat de unele rubrici (lunare) — la revistele *Amfiteatru*, unde am semnat chiar o cronică a debuturilor, la *Argeș* sau *Flacăra*, atîta vreme cît colegii din conducerea revistei la care lucrez mi-au dat posibilitatea de a-mi exprima opiniile, de a spune nu numai *da* ci și *nu*, am practicat și eu o critică de întîmpinare (și implicit de respingere). Am simțit și eu, deși Nicolae Manolescu mi-o contestă, „bucuria descoperirii, a primei lecturi", m-am hrănit la rîndu-mi din „surpriza cărții «noi»". Desigur, nu voi spune că am „descoperit" pe cutare „mare" al literaturii de azi. Voi spune însă că am scris *printre primii* despre Al. Ivasiuc,

N. Breban, Augustin Buzura, Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, Adrian Păunescu, George Bălăiță, Sorin Titel, Paul Georgescu (prozatorul), Norman Manea, Dan Laurențiu, Marius Robescu, Dana Dumitriu, Marcel Mihalaș, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov și alții. E mult, e puțin ? Oricum, nu chiar atît de puțin, cred, încît să mi se poată nega, de la oricîtă înălțime ar privi cineva lucrurile, orice contribuție în ce privește lansarea și consolidarea noii literaturi române din anii '60. Sînt foarte mîhnit că Nicolae Manolescu mă pune în situația de a mă apăra cu ajutorul unor evidențe. „Valeriu Cristea — spune Nicolae Manolescu — e un cititor meticulos, un descifrator de subtilități, care apelează la competența noastră și *mult mai puțin un diagnostician rapid* (s.m., C.V.), dispus să stabilească, înainte de orice, și printr-un examen de sus, sumar, valabilitatea operei." Ce să răspunzi, pus în fața unui asemenea exemplu de diagnosticare într-adevăr rapidă, și de sus ? Îi dau lui Nicolae Manolescu cîtă dreptate vrea să aibă, adăugînd însă — evident, cu mîndrie — că în cazul lui N. Breban, Augustin Buzura sau Sorin Titel, prozatori de prima mînă ai literaturii române contemporane, am fost totuși un diagnostician mai rapid decît el.

În *al doilea rînd,* e și mai neadevărat că eu aș eluda în critica pe care o fac momentul judecății de valoare, al aprecierii, situării operei, momentul mărturisirii finale, al acelui *da* sau *nu* hotărîtor. „Judecățile de apreciere explicite sînt, la el (la mine, n.m., C.V.), rare...". Să vedem cît de rare : „*Femeie, iată fiul tău* reprezintă unul din cele mai frumoase, mai profunde și mai adevărate romane apărute la noi în ultima vreme" (*Modestie și orgoliu,* p. 182) ; *Dimineața poeților* este „fără îndoială una din cele mai frumoase cărți apărute la noi de la *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu" (*M.O.,* p. 228) ; *Lumea în două zile* de George Bălăiță se înscrie „printre reușitele cele mai certe ale genului la noi, în perioada postbelică" (*M.O.,* p. 169) ; volumul *Linia vieții* de Ileana Mălăncioiu este „un adevărat volum de maturitate artistică al unuia din cei mai însemnați reprezentanți ai liricii noastre contemporane" (*M.O.,* p. 62) ; *Impostorul* de Alexandru Sever „reprezintă una din apa-

Scanned with OKEN Scanner

rițiile cele mai neobișnuite și mai interesante din ultimii ani“ (*M.O.*, p. 205) ; „Competiția literară văzută ca o luptă necruțătoare, pe viață și pe moarte, cu suprimarea părții adverse și la care unii se referă într-un limbaj de-a dreptul gangsteresc îi prilejuiește lui Teodor Mazilu o pagină genială de mare ironie“ (*M.O.*, p. 136) ; o recenzie la un volum de versuri al Anei Blandiana se încheie cu propoziția (ironizată de cineva pentru prea marea ei claritate, simplitate) : „Îmi place din ce în ce mai mult poezia Anei Blandiana“ (*M.O.*, p. 61). Cred că nu are rost să mai continui. Aproape toate articolele din *Modestie și orgoliu* conțin asemenea *judecăți de apreciere explicite*. Aș putea să-i trimit lui Nicolae Manolescu un alt exemplar din cartea mea cu toate pasajele de acest fel subliniate. Să mai dau totuși un ultim exemplu : „Dincolo de obiecțiile ce se pot aduce unei lucrări de asemenea amploare, văd în *Arca lui Noe*, ajunsă cu acest al treilea volum la limanul unei fericite încheieri, o importantă operă a criticii noastre postbelice“ (*M.O.*, p. 239). Mi s-ar putea reproșa, poate, ca și lui Nicolae Manolescu de altfel, caracterul prea explicit, oarecum didactic-școlăresc, al unor asemenea aprecieri categorice în da și nu. Nicolae Manolescu îmi spune însă cu seninătate că ceea ce abundă în scrisul meu îmi lipsește cu desăvîrșire. „Exemplul cel mai clar — afirmă Nicolae Manolescu — nu se află în *Modestie și orgoliu* (cred și eu !), ci într-un număr recent al *României literare*, unde criticul a comentat romanul *Dimineață pierdută* al Gabrielei Adamești eanu, cotrobăindu-i în toate cotloanele, cu o pricepere la fel de uimitoare ca și atenția acordată detaliului, dar fără a spune niciodată direct — deși, desigur, se subînțelegea — cît de mult i-a plăcut cartea“. Nicolae Manolescu va fi dezamăgit să afle că textul publicat în *România literară* reprezintă doar jumătate din articolul pe care l-am scris pe marginea romanului Gabrielei Adamești eanu. Cum știam că *România literară* nu publică, îndeobște, texte ce depășesc o pagină de revistă, m-am decis, evident fără nici o plăcere, să-mi desfac singur articolul în două. Prima parte e cea care a apărut și care lui N. Manolescu i-a dat impresia că ilustrează de minune punctul său de

Scanned with OKEN Scanner

vedere. Partea a doua urmează să apară în *Viața românească*. Cînd va vedea lumina tiparului, Nicolae Manolescu se va putea convinge că *spun cît se poate de direct cît de mult mi-a plăcut cartea.** În general, am spus și spun nu numai ce-mi place, dar și ceea ce nu-mi place (v. revista *Cronica*, din 27 martie 1981). În limita capacității mele de reacție și a posibilităților de a publica de care dispun, am descurajat mediocritatea și am demascat impostura. O simplă privire aruncată asupra sumarelor celor trei volume de cronici și articole pe care le-am publicat pînă acum : *Interpretări critice, Domeniul criticii, Modestie și orgoliu* ar putea dovedi oricui că nu vorbesc în vînt. Nicolae Manolescu este însă de cu totul altă părere. Referindu-se la articolul meu cu privire la volumul *Veșnica reîntoarcere* de Leonid Dimov, Nicolae Manolescu susține că el (articolul) ar fi „o descriere din interior a poeziei în raport cu motivul călătoriei. Despre construcția sau despre forma discursului poetului nu ni se spune aproape nimic. Valeriu Cristea privește pe fereastra casei în interior, vede camerele și locuitorii lor, mobilele și tablourile de pe pereți, dar pare rareori interesat de cum arată clădirile înseși, blocuri cu zece etaje, vile cochete sau cocioabe". Să fi fost vreme de douăzeci de ani pur și simplu dezinteresat „de cum arată clădirile înseși" și complet indiferent față de forma, mărimea ori înfățișarea lor ? Neînstare să disting între „blocuri cu zece etaje, vile cochete sau cocioabe" ? Scriind, *și am făcut-o nu o dată*, despre false cărți importante, am confundat oare „cocioaba" cu palatul ? Sau scriind despre el însuși Nicolae Manolescu crede că m-am înșelat și nu mi-am dat seama că mă aflu (pentru a rămîne în cadrul limbajului metaforic propus) în fața unei vile cît se poate de cochete ? Nu e, desigur, plăcut să vezi cum „după douăzeci de ani" de critică (să îndrăznesc să spun ?) onestă ți se servesc cu nonșalanță asemenea învinuiri, lipsite de

---

* Între timp, numărul respectiv din revista *Viața Românească* a apărut, firește ; textul integral al articolului meu, consacrat romanului *Dimineață pierdută*, poate fi consultat de altfel chiar în acest volum, la pp. 201—215.

Scanned with OKEN Scanner

orice temei. Pasajul mai sus citat mă vizează în două puncte deosebite. Mi se reproșează că nu acord atenție, pe de o parte, structurii, modalității, tehnicii operei literare („Despre construcția sau despre forma discursului poetului nu ni se spune aproape nimic"), pe de alta — judecății de valoare. Nu m-ar interesa prin urmare nici geometria, nici mărimea unei construcții. Am răspuns aici doar acuzației din urmă.

În ce privește iadul în care Nicolae Manolescu mă asigură că voi ajunge, alături de el, ca și de alți critici literari, „ca păcătoși prin natură ce sîntem (căci avem orgoliul de a judeca pe alții)", propun să lăsăm problema deschisă. Cine știe, poate că totuși, cu tot orgoliul caracteristic breslei (eu vorbeam însă și de ceva modestie, ca de o altă trăsătură inerentă profesiei), în cele din urmă nu vom fi azvîrliți în flăcări : mai cu seamă dacă ne vom strădui să spunem numai adevărul și să fim întotdeauna drepți unii față de alții.

P.S. „În articolul *Inima prozei* — mai scrie Nicolae Manolescu —, reluînd o demonstrație din *Alianțe literare*, autorul (eu adică — n.m., C.V.) discriminează între romancierii cu inima rece (și care ar constitui tradiția cea mai puternică la noi) și cei cu inimă caldă (aflați în minoritate). Lui i se pare că, la ultimii, volumul conștiinței e prea mic, că el denotă o insuficiență umană și ne decepționează sufletește". Nu la *ultimii* mi se pare însă mie că „volumul conștiinței" e prea mic etc., ci la *primii*, la cei cu inima *rece*. Nu sînt foarte sigur că Nicolae Manolescu, mereu iritat de pretinsul meu „eticism", a înțeles bine ce vreau eu să spun în legătură cu relația dintre *moral* și *estetic*. Dar despre aceasta, poate cu un alt prilej.

*

La puțin timp după ce, invocînd dreptul la replică, am reușit să public în *România literară* articolul de mai sus, am primit, pe neașteptate, la rîndul meu o replică ; din partea unei terțe persoane ; și nu scrisă, ci orală ; scurtă — ca o sentință. La început, nici n-am

înțeles despre ce este vorba. Mă aflam la garderoba de la subsol a Bibliotecii Academiei, pregătindu-mă de plecare, cînd m-am trezit față în față — tocmai venise sau poate pleca și el, oricum n-am plecat împreună — cu un coleg de breaslă mai tînăr, pe care de-abia îl cunoșteam și care, după ce am schimbat saluturile de rigoare, mi-a *șoptit* ceva — neinteligibil în primele secunde pentru mine, cu o voce stinsă și moale, plină — asta am remarcat-o numaidecît — de o neobișnuită tristețe. Brusc, ca la lumina unui fulger, *am înțeles* ceea ce-mi spusese ; am rămas interzis, apoi i-am întors spatele și m-am grăbit să dispar, ca un vinovat, în bezna de afară (întunericul unei seri de toamnă tîrzie coborîse de mult deasupra orașului). Eram grozav de uimit, fiindcă pînă în acea clipă fusesem ferm convins că în articolul meu nu făcusem decît să mă apăr, să răspund unor afirmații, ce mi s-au părut profund neadevărate, cu privire la critica mea. „Deci, și astfel se pot vedea lucrurile", îmi ziceam, deconcertat, în timp ce bîjbîiam prin curtea Bibliotecii Academiei încercînd să ies în stradă...

Mai tînărul meu coleg de breaslă îmi spusese : „v-ați luat și de domnu' Manolescu". Atît. O vagă, obosit-inutilă interogație sub care se ascundea o constatare sigură, amară. Tristețea ce-i învăluia glasul pe cînd îmi transmisese în modul acela confidențial dezacordul său, era a reproșului, a dezolării — față de mine și față de mersul lucrurilor, așa, în general ; pînă unde am ajuns, pînă unde s-a ajuns ! (Remarc, în treacăt, că din propoziția prin care partizanul lui Nicolae Manolescu mă condamna pentru îndrăzneala de a-i fi ripostat cronicarului *Românei literare,* se poate extrage un argument în favoarea mea : „v-ați luat *și* de domnu' Manolescu" ; asta înseamnă că *m-am mai luat* și de alții, înainte ; care va să zică — tocmai ceea ce era de demonstrat, împotriva părerii lui Nicolae Manolescu — și eu am practicat, dacă nu critica de întîmpinare, cel puțin critica de respingere, polemica, „luîndu-mă" cînd de unul, cînd de altul.)

Întîmplarea cu „amicul" de la Biblioteca Academiei mă presa de multă vreme să aduc o precizare (ca rezultat al unor repetate examene de conștiință și auto-

Scanned with OKEN Scanner

verificări cu privire la justificările pe care le-aș putea invoca în legătură cu articolul meu — subliniez din nou *de răspuns, în replică*). Nu „m-aș fi luat" de Nicolae Manolescu dacă recenzia lui s-ar fi mulțumit să fie doar o simplă recenzie negativă. Am spus-o și o repet : devenit autor, ajuns la rîndul său în situația de a fi judecat de alții, criticul trebuie să dea exemplu, să accepte, cu seninătate sau cel puțin minimă demnitate (după puteri), chiar și verdictele cele mai neplăcute. Sînt aproape sigur că aș fi putut să suport destul de bine o cronică oricît de negativă semnată de Nicolae Manolescu. Am fost dintotdeauna ferit de superstiția (foarte răspîndită la noi) de a crede că a avea parte de o cronică negativă (vai !) semnată de Nicolae Manolescu (vai ! vai !) ar fi lucrul cel mai rău (vai ! vai ! vai !) ce mi s-ar putea întîmpla ca autor și, dimpotrivă, că a avea parte de o cronică pozitivă (o !) semnată de Nicolae Manolescu (o ! o !) ar fi lucrul cel mai minunat, *fericirea supremă* (o ! o ! o !). Dacă „m-am luat" de Nicolae Manolescu a fost *numai* pentru că nu îi pot permite nici măcar *lui* să-mi falsifice biografia scriitoricească, literară, de critic. Căci tocmai acest lucru a încercat să-l facă Nicolae Manolescu în comentariul său din *România literară* pe marginea cărții mele *Modestie și orgoliu*. Din motive ce îmi vor rămîne probabil totdeauna necunoscute, în stilul său plin de aplomb cunoscut de toată lumea.

Cu atît mai puțin îi pot permite să facă, la rîndul său, același lucru, lui Alex. Ștefănescu ! Spre deosebire de Nicolae Manolescu, intratabil în această privință, Alex. Ștefănescu îmi concede totuși că, demult-demult, cîndva, în timpuri imemoriale, am fost și eu (odată și odată) un critic al actualității (v. *Tomis*, nr. 6 din iunie 1985, p. 5) : „Nu se poate nega faptul — scrie Alex. Ștefănescu — că la început, cînd abia intrase în arenă, iar climatul cultural se caracteriza prin receptivitate față de nou-veniți (...) criticul se manifesta ca un participant activ la marea competiție. Primul său volum, o culegere de articole — *Interpretări critice*, 1970 — ne documentează asupra spiritului combativ de care dădea dovadă atunci, asupra dorinței nu numai de a propune, ci și de a impune anumite puncte de vedere." Pînă la

Scanned with OKEN Scanner

urmă însă — îmi explică Alex. Ștefănescu — nu am „rezistat în concurență cu dezinvoltura (de candidat la președinția S.U.A.) atît de bine pusă în scenă de Nicolae Manolescu. Cititorii s-au înfiorat, poate, în intimitate urmărind ceea ce Valeriu Cristea numea «un vampirism al esenței», dar de optat au optat pentru discuția deschisă, democratică, promovată de Nicolae Manolescu, plăcîndu-le să fie considerați interlocutori cu drepturi egale. Pierzînd competiția, Valeriu Cristea s-a repliat treptat pe poziția unui autor care disprețuiește nevoia de spectacol a altora (...) Bibliografia operelor critice ale lui Valeriu Cristea ilustrează această evoluție. Criticul s-a îndepărtat treptat de scena actualității literare și s-a lăsat absorbit tot mai mult de studiul unor opere din alte vremuri sau din alte țări. În 1971 i-a apărut eseul monografic *Tînărul Dostoievski...*“ Deci așa am ajuns eu să scriu despre Dostoievski : am pierdut competiția (cu Nicolae Manolescu) și m-am apucat, în compensație, ca să mă răcoresc, cumva, să mă ocup de marele scriitor rus ! Se poate naște, însă, întrebarea : bine, a pierdut competiția, dar de ce a optat apoi tocmai pentru Dostoievski, și nu, de pildă, pentru Tolstoi, sau pentru Rebreanu, Sadoveanu, Faulkner etc. ? Și oare a scrie despre Dostoievski să fie soarta celor învinși ? Un fel de biet premiu de consolare ? Oare Bahtin (nu mă compar cu el — N.B.) este inferior Manoleștilor și Ștefăneștilor (adică criticilor de actualitate) din marea țară vecină ? Și oare, în general vorbind, din asemenea imbolduri, și în asemenea stări sufletești, se naște o carte ? Dintr-un fel de meschin spirit de revanșă, din suferința unor vanități ulcerate, într-un climat intim înveninat de un sentiment de handicapare ? Nu din dragoste, nu din pasiune ? Alex. Ștefănescu pare cantonat, definitiv, cu o redutabilă aroganță, în zona explicațiilor celor mai joase. Probabil că s-ar mulțumi să zîmbească, superior (știe el cum stau de fapt lucrurile !), dacă i-aș spune că eu, chiar și în cazul în care (o utopie, desigur !) aș fi cîștigat „marea competiție“ cu Nicolae Manolescu (ce-l obsedează atît de mult !), și nu o dată, ci de zece ori, tot aș fi scris despre Dostoievski. E drept, ambele cărți despre romancierul rus, *Tînărul Dostoievski* (1971) și

Dicționarul personajelor lui Dostoievski (1983), au apărut în perioade de relativă estompare a prezenței mele în ipostază de critic al actualității — am fost, poate, într-adevăr învins, într-un anumit sens, dar nu de Nicolae Manolescu, ci de niște împrejurări mai tari dacă nu și decît el, în orice caz, sigur, decît mine : faptul constituie însă nu *cauza*, ci *prilejul* scrierii lor (v. în legătură cu aceasta și la p. 412). La un moment dat, Alex. Ștefănescu afirmă referindu-se la autorul *Fraților Karamazov* — „probabil, scriitorul preferat al lui Valeriu Cristea". Iată o posibilă explicație. Ce simplu era de fapt ! Cum să eviți impactul cu *scriitorul preferat* ? Oricum, tot la el ajungi, fie că pierzi sau cîștigi „marea competiție". Dar oare pentru un critic adevărat *marea competiție* a carierei sale nu e „competiția" cu scriitorii preferați ?

Alex. Ștefănescu nu se mulțumește să falsifice biografia mea de critic : falsifică și peisajul critic în care mi-am început activitatea literară. După cum prezintă el lucrurile, s-ar putea crede că, pe atunci, nu existau decît doi critici, Nicolae Manolescu și, doamne iartă-mă, eu. Confruntarea devenea, în aceste condiții — și în viziunea de scenarist de filme western a lui Alex. Ștefănescu — inevitabilă. Deci : care pe care... Îl informez pe mai tînărul meu coleg care de mai mulți ani lucrează la o istorie „exactă" a literaturii române contemporane că pe la mijlocul deceniului 1960—1970 existau mai mulți critici decît își închipuie. Grija mea însă, ca tînăr ucenic în ale profesiei, nu era de a mă lua la întrecere cu ei (deci nici cu Nicolae Manolescu, afirmat deja cînd am debutat eu, mai aproape, din acest punct de vedere, de un Eugen Simion sau de un G. Dimisianu decît de mine). În ce mă privește, aveam altceva de făcut, ceva infinit mai important (fiind vorba de însăși premisa unor eventuale competiții ulterioare, pentru cei care au chef de ele) : să încerc să mă impun în critica noastră, nu neapărat înaintea altora, ci printre alții, să încerc să devin *un critic literar*. Singura competiție la care am participat a fost competiția cu mine însumi. Sună retoric, și totuși adevărul acesta este. S-ar putea ca Alex. Ștefănescu, care vede peste tot ambiții napoleoniene, să creadă că a dori să ajungi critic literar nu

e mare lucru, că nu e cine știe ce performanță să reușești în acest punct. Nu e însă așa. În realitate, nu e deloc ușor să devii critic literar — acordînd termenului, și funcției pe care o desemnează, ponderea și prestigiul dobîndite prin marea experiență lovinesciană. Dacă Alex. Ștefănescu gîndește altfel, îl asigur că se înșală. O să-i povestesc, spre exemplificare, un caz. Cazul unui tînăr (care nu mai e de fapt chiar atît de tînăr) fără îndoială dotat (dotat, vreau să zic, cu o serie de calități necesare unui critic) și care scrie nu de ieri, de alaltăieri ; scrie, cred, de peste 15 ani, scrie enorm (motiv pentru care l-am numit, odată, în glumă, un Balzac al criticii noastre) ; în plus a fost și foarte lăudat cîteodată, în special de Nicolae Manolescu. Și totuși, critic literar în adevăratul înțeles al cuvîntului tînărul meu n-a ajuns nici pînă astăzi ! Cînd se întîmplă să i se pronunțe numele într-o adunare sau într-un cerc de scriitori și de critici (am asistat de cîteva ori la acest semnificativ spectacol) *se rîde*, se fac ironii, se produce o veselă rumoare : o atitudine incompatibilă cu prestigiul adevăratului critic. Cîteva însușiri, se vede, îi lipsesc foarte harnicului și foarte înzestratului... pseudo-critic ; poate nu multe, poate numai vreo două-trei, dar fără de care în profesia noastră *nu se poate*. Nu, nu e deloc ușor să devii critic literar. Iar ambiția de a fi „numai“ atît nu e cîtuși de puțin o ambiție mică.

Ca să rezum : nu am fost învins în competiția cu Nicolae Manolescu pentru simplul motiv că o asemenea competiție nu a avut loc (decît în imaginația lui Alex. Ștefănescu). Eram, după cum am spus, prea ocupat cu mine ca să mai am timp și pentru acel gen de întreceri cvasisportive, după care Alex. Ștefănescu se dă în vînt. Au existat însă nu numai rațiuni *subiective* ci și rațiuni *obiective* ce au făcut imposibilă „marea competiție“ cu Nicolae Manolescu. Ca să te întreci cu un cronicar literar trebuie să fii tu însuți cronicar literar. Nicolae Manolescu este nu numai critic, ci și — de peste 20 de ani — cronicar literar. Eu sînt doar critic, nu însă și cronicar literar propriu-zis. E drept, am făcut parte din *echipa* de cronicari literari a *Gazetei literare* și apoi a *României literare*, dar numai

Scanned with OKEN Scanner

pînă în 1970, cînd redactorul-șef de atunci a încredințat cronica literară unui singur critic, de altfel bine ales. În 1971, noul director al revistei l-a adus pentru această importantă rubrică, de la *Contemporanul,* chiar pe Nicolae Manolescu. Nu-mi amintesc ca Nicolae Manolescu să fi avut ceva împotrivă. Mărturisesc de asemenea că am deținut cîte o rubrică la revistele *Amfiteatru* și *Argeș* în 1967—1968, și respectiv 1970—1972, și că împreună cu alți doi critici am colaborat cîțiva ani, alternativ, cu o destul de strictă regularitate, la *Flacăra.* O rubrică săptămînală însă, cum are Nicolae Manolescu de aproape un sfert de veac, nu am avut niciodată. Nu o spun ca să mă plîng (nu mă plîng); ci doar constat faptul pentru uzul discuției mele cu Alex. Ștefănescu. Care, proclamîndu-mă, cu un glas de stentor, învins, se preface că nu vede deosebirea între un critic cu rubrică și unul fără, între un critic și un cronicar literar. E ca și cum „n-ai observa" nici o diferență între un atlet cu pantaloni lungi și pantofi de stradă ce aleargă pe lîngă o pistă de atletism, în afara ei, și un atlet echipat ce evoluează dezinvolt înlăuntrul pistei, pe unul din impecabilele ei culoare. Nici o competiție între mine și Nicolae Manolescu nu putea deci să aibă loc în domeniul strictei actualități literare. În „demonstrația" lui cu privire la o asemenea pretinsă competiție Alex. Ștefănescu trișează.

Însă în calitate de critic, ca autor de cărți (aceasta, în care Alex. Ștefănescu citește rîndurile de față, e a zecea) și ca publicist literar cu o activitate nu chiar atît de slabă * cum i se pare, nu știu de ce, lui Alex. Ștefănescu, firește că mă aflu, vrînd-nevrînd, în competiție, nu numai cu Nicolae Manolescu ci cu mulți, mulți alții. Ba chiar și cu Alex. Ștefănescu !

P.S I-am rămas dator lui Nicolae Manolescu cu un răspuns. Am în vedere acuzația sa, formulată în legătură cu articolul meu despre volumul *Veșnica reîntoarcere* de Leonid Dimov, referitoare la faptul că eu n-aș prea acorda atenție structurii, modalităților, tehnicii ope-

---

* O dovadă, în acest sens, și cartea de față...

Scanned with OKEN Scanner

rei literare („Despre construcția sau despre forma discursului poetului nu ni se spune aproape nimic"). Articolul meu despre Leonid Dimov — articol pe care Nicolae Manolescu îl alege drept exemplu negativ — nu constituie însă *primul* meu articol despre Leonid Dimov (ca critic al lui Leonid Dimov am debutat în 1969). În plus, el — articolul incriminat — este relativ recent, cu alte cuvinte *tîrziu*, venind după multe alte texte inspirate criticii de fascinantul poet. N-am găsit necesar, prin urmare, nici să mă repet, nici să-i repet pe alții — aspect asupra căruia, de altfel, avertizam la începutul cronicii mele : „Răspunzînd frumuseții cu frumusețe, critica — e un sentiment aproape unanim — a spus totul despre poezia lui Leonid Dimov, ba chiar a spus și acest lucru : că a spus totul despre... Trezind în toată breasla cheful de a le comenta, ingenioasele și rafinatele poeme («proze») ale lui Dimov au dus critica în ispita unui fel de beție a splendorii și a unei emulații fascinate, epuizînd-o și «plafonînd-o» într-un timp relativ scurt. Încît, a mai încerca în momentul de față o nouă caracterizare globală a acestei formule lirice după ce s-a vorbit atît de mult despre onirismul și barochismul poetului, despre pofta lui parnasiană de obiecte și culori, despre viclenia mecanismelor sale pseudo-epice (narative), despre bizarele amalgamuri de cotidian și vis, despre fanteziile urmuziene suprarealiste, despre pitorescul ceremonios, despre sintagme inedite, vocabule și rime rare, ironie și maliție, antecesori și afini etc. ar fi desigur inutil. Astăzi, un volum de versuri de Leonid Dimov mai poate să ofere criticului doar șansa analizei. Ne mai rămîne, cu alte cuvinte, să ne îndreptăm privirea nu atît asupra poetului cît — în mai mare măsură decît pînă acum — asupra poeziilor sale. Din acest punct de vedere, *Veșnica reîntoarcere* (1982) conține lucruri demne de toată atenția." Desigur, prin acest caz particular, Nicolae Manolescu vrea să exemplifice (cît de convingător, am văzut) ceea ce i se pare a fi o deficiență caracteristică scrisului meu : în general „Despre construcție sau forma discursului" eu nu spun „aproape nimic", e de părere Nicolae Manolescu. Ca să mă apăr,

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să prezint la rîndul meu un exemplu, care să-mi fie favorabil (în mai mare măsură, sper, decît cel invocat de Nicolae Manolescu în sprijinul afirmației sale). Cred că l-am găsit. Ar fi vorba de un articol consacrat romanului *Orgolii* de Augustin Buzura (v. *Modestie și orgoliu*, pp. 190—194). Articolul începea astfel : „S-a obiectat în legătură cu personajul principal al romanului *Orgolii* că este exagerat de pozitiv. Privit în sine, examinat în chip izolat reproșul pare fără drept de apel." După cum se poate deduce din chiar aceste rînduri, articolul e *în replică*. L-am scris *după* apariția unei cronici nu prea favorabile cu privire la *Orgolii* și, în esență, *împotriva* ei (fără a-l nominaliza însă pe criticul vizat). Punctul slab al romanului îl constituie, într-adevăr, idealizarea exagerată a personajului principal : pînă aici eram întru totul de acord cu preopinentul meu. În continuare, însă, demonstram că această (supărătoare pe alocuri) idealizare a eroului era absolut necesară, fiind cerută de însăși *construcția* cărții, de chiar *forma discursului* romanesc, formă care în cazul dat reprezenta tocmai *un discurs, un monolog al exigenței* (cum se intitula articolul meu) : „Toate intervențiile verbale, risipite în text, ale lui Cristian, de la lunga confesiune destinată fiului său Andrei și de la discuțiile pe care le poartă cu el pînă la lecțiile de morală civică, substituite cursului de specialitate, pe care le ține studenților, alcătuiesc, la un loc, un *monolog al exigenței*, un monolog «despre omenie, curaj, demnitate și adevăr» în care respiră forța specifică prozei lui Augustin Buzura.

Un asemenea monolog al unei exigențe am spune universale, căci ea are în vedere mai multe perioade istorice și sectoare ale activității sociale, pe toți și pe toate, nu putea fi însă încredințat decît unui personaj reprezentînd un om de o înaltă condiție morală, inteligent, lucid, puternic, încercat etc., adică unui personaj exemplar și arhipozitiv cum este Cristian. Un personaj întru totul stăpîn pe el însuși, care să-și poată permite o vastă, neclintită, necruțătoare privire asupra lumii : «înainte de a învinui pe alții trebuie să vedem ce se întîmplă cu noi» — afirmă, aforistic, Cristian într-o discuție cu Redman ; «ce se întîmplă» cu el este pentru

eroul cu o structură atît de bine cimentată o chestiune de mult rezolvată. Cristian e un om prea perfect pentru a mai avea probleme interioare. Răsturnînd versul eminescian, se poate spune că în cazul lui ochiul închis înăuntru se deșteaptă — dilatat enorm — în afară. Formula acestui roman de largă și scormonitoare reflecție moral-politică, înfierbîntat rechizitoriu la adresa unor perioade istorice nefaste, spumegătoare satiră a prostiei agresive în stare a desfigura principiile cele mai nobile și a mînji idealurile cele mai frumoase, reclama așadar tocmai un personaj *idealizat* cum este Ion Cristian, un personaj care să dispună de o înaltă perspectivă asupra lucrurilor, de dreptul nelimitat la exigență. Eroul concordă deci întru totul în *Orgolii* cu formula romanului."

Centrul de greutate al articolului meu cădea, cum se vede, pe *construcție, structură, modalități, formă*, ocupîndu-se în principal adică tocmai de acele lucruri despre care — după Nicolae Manolescu — eu nu spun niciodată „aproape nimic" ! De remarcat că *această* interpretare (interpretarea mea) avea avantajul de a salva ceea ce se putea salva, și *merita salvat*, din *Orgolii*, romanul cel mai puțin reușit al unui important prozator.

Să mai adaug doar că recenzia „nu prea favorabilă" cu care polemizam era semnată de Nicolae Manolescu.

Scanned with OKEN Scanner

— În 1956, stimate Valeriu Cristea *, părăseați Universitatea din Cluj în favoarea celei bucureștene. Să fi fost vorba despre un miraj al Capitalei sau, poate, altele să fi fost cauzele ?

— Nu pot face, din păcate, nici o dezvăluire senzațională cu privire la motivele trecerii mele, în toamna lui 1956, de la Facultatea de Filologie din Cluj la aceea, similară, din București. Nu pot vorbi nici măcar de „un miraj al Capitalei" în care, copil și adolescent, mai fusesem pînă atunci de cîteva ori și care mi s-a părut dintotdeauna un oraș familiar, „cunoscut" (ce nu mi-a pus prin urmare, cînd m-am stabilit definitiv în el, nici un fel de probleme de adaptare). Pur și simplu, în vara acelui an, părinții mei, realizîndu-și o mai veche intenție, s-au mutat la București. Odată cu ei, m-am mutat, firește, și eu. Treceam în anul al doilea și nu împlinisem încă 20 de ani.

Ceva mai mult interes ar putea prezenta, poate, istoria, nu lipsită de peripeții, a studiilor mele universitare. Le-am început la 1 septembrie 1954, la Cluj, într-o dimineață răcoroasă și senină cînd deasupra orașului se boltea un cer extraordinar de un albastru intens și pur, cum, de atunci, n-am mai văzut, cred, niciodată. (Am *visat* în schimb, peste un însemnat număr de ani, un asemenea cer într-un vis ce se petrecea tot la Cluj și l-am reîntîlnit într-una din vizitele mele prin

* Interviu realizat de Nicolae Rotund și publicat în revista *Tomis*, nr. 4 și 5/1984.

— În 1956, stimate Valeriu Cristea *, părăseați Universitatea din Cluj în favoarea celei bucureștene. Să fi fost vorba despre un miraj al Capitalei sau, poate, altele să fi fost cauzele ?

— Nu pot face, din păcate, nici o dezvăluire senzațională cu privire la motivele trecerii mele, în toamna lui 1956, de la Facultatea de Filologie din Cluj la aceea, similară, din București. Nu pot vorbi nici măcar de „un miraj al Capitalei" în care, copil și adolescent, mai fusesem pînă atunci de cîteva ori și care mi s-a părut dintotdeauna un oraș familiar, „cunoscut" (ce nu mi-a pus prin urmare, cînd m-am stabilit definitiv în el, nici un fel de probleme de adaptare). Pur și simplu, în vara acelui an, părinții mei, realizîndu-și o mai veche intenție, s-au mutat la București. Odată cu ei, m-am mutat, firește, și eu. Treceam în anul al doilea și nu împlinisem încă 20 de ani.

Ceva mai mult interes ar putea prezenta, poate, istoria, nu lipsită de peripeții, a studiilor mele universitare. Le-am început la 1 septembrie 1954, la Cluj, într-o dimineață răcoroasă și senină cînd deasupra orașului se boltea un cer extraordinar de un albastru intens și pur, cum, de atunci, n-am mai văzut, cred, niciodată. (Am *visat* în schimb, peste un însemnat număr de ani, un asemenea cer într-un vis ce se petrecea tot la Cluj și l-am reîntîlnit într-una din vizitele mele prin

* Interviu realizat de Nicolae Rotund și publicat în revista *Tomis*, nr. 4 și 5/1984.

Scanned with OKEN Scanner

muzeele de artă ale Capitalei într-un tablou, pare-mi-se al lui — sau după — Tizian, intitulat „Adam și Eva găsindu-l pe Abel mort".) Poarta pe care intram în calitate de novice în acea superbă dimineață de toamnă nu era însă a Facultății de Filologie ci a Facultății de Mecanică. Se hotărîse mai de mult în familie că trebuie să devin inginer. Eu aș fi preferat să urmez Filologia ori Istoria. M-am supus însă deciziei celor mari (care știu mai bine cum e viața) și am încercat, fără tragere de inimă și deci fără succes, să fac față unor științe pentru care nu aveam, evident, chemare. Îmi amintesc amuzat acum de „palpitantele" seminarii de matematică în timpul cărora, împreună cu un coleg ce urma și el să „dezerteze" tot în favoarea Filologiei, tremuram să nu fim scoși la tablă. „Dacă mai continuă așa, o să mă îmbolnăvesc de inimă", obișnuia să spună colegul meu pe atunci destul de rotofei, și replica lui mi se părea plină de haz. În primăvară (1955) am abandonat Politehnica pentru ca în toamna aceluiași an să fiu din nou în anul I, de data aceasta la Filologie. În intervalul celor doi ani clujeni de facultate (unul la mecanică, celălalt la „română") domeniul în care am progresat cel mai mult a fost... muzica. Aproape toate facultățile din orașul de pe Someș obișnuiau în acei ani să organizeze audiții muzicale, cu picup-uri azi anacronice și „plăci" de mult ieșite din modă. Sute de studenți, de tineri se adunau la fiecare sfîrșit de săptămînă în mari amfiteatre sau săli pentru a-i asculta pe Ghiels și Oistrah, pe atunci în plină celebritate, pentru a se delecta cu inegalabilele concerte pentru pian ale lui Mozart, cu marele nr. 1 al lui Ceaikovski, cu „imperialul" sau „eroica" lui Beethoven, cu „neterminata" și liedurile lui Schubert, cu operele lui Verdi... Mici prezentări ce mi se păreau foarte docte și pe care le ascultam cu invidie și cu vaga speranță de a le putea imita într-o zi precedau audiția propriu-zisă. Preferam „medicina", unde exista un amfiteatru adevărat și unde organizatorii dobîndiseră, după cît îmi pot da seama acum, mai multă experiență în acest gen de întruniri nobile, în care se realiza o comuniune spirituală autentică. Îmi aduc aminte de o dimineață de duminică în care Șeherezada

Scanned with OKEN Scanner

pînă atunci nebuloasă pentru mine a lui Rimski-Korsakov s-a limpezit și condensat ca un cristal, sau de o seară de sîmbătă dintr-un decembrie moale, cețos în care cîteva măsuri orchestrale din „Traviata" au „închis" în ele pentru totdeauna complicata mea stare sufletească *de atunci*. Stare care reînvie nemodificată, cu prospețimea primei explozii, ori de cîte ori mi se întîmplă să reascult acele cîteva măsuri predestinate parcă numai mie. Ce uimitoare această capacitate a muzicii — un fluid în care „îngheață" un alt fluid — de a fi depozitara și păstrătoarea „pe viață" a comorilor noastre sufletești! Audițiile muzicale clujene au reprezentat o experiență esențială a formației mele spirituale. Semnalez atenției cronicarilor „obsedantului deceniu" acest impresionant fenomen ce li se va părea probabil idilic și minor dar în care eu văd o formă de libertate inventată spontan de tinerii acelei generații.

Tradiția audițiilor muzicale studențești nu părea să existe la București sau în orice caz nu la proporții „de masă". *Evenimentul* l-a constituit aici întîlnirea (din anonima bancă de student, desigur) cu profesorul Tudor Vianu. Primele prelegeri ale lui Vianu la care am asistat au produs asupra mea o impresie uriașă. L-am și visat într-o noapte, curînd după șocul primei revelații : continua să peroreze, dar într-o stare de entuziasm parcă demonic... Visul mi-a inspirat și niște frînturi de versuri pe care le-am uitat, firește, de mult. La cursurile lui amfiteatrul gemea de lume ; nu o dată profesorul (împotriva voinței sale) era aplaudat. Tudor Vianu întruchipa prestigiul și noblețea culturii. Odată, încercînd după obiceiul său să lege un dialog cu o sală despre al cărei nivel de cunoștințe nu-și putea face desigur prea multe iluzii, întrebă cine este *cel mai mare poet al suferinței umane*. Începurăm cu toții să căutăm răspunsul cu febrilitate, dar cuvîntul „poet" induse pe mulți în eroare. Așezat în partea dreaptă din fund a amfiteatrului, am murmurat, prea încet ca numele propus de mine să ajungă pînă la catedră : Dostoievski. Altcineva, mai îndrăzneț (și așezat ceva mai în față) repetă cu un glas hotărît ceea ce eu doar îngăimasem. Profesorul aprobă. Cu toate că scăpasem prilejul de a mă

Scanned with OKEN Scanner

remarca și gloria răspunsului exact trecuse asupra altuia, m-am simțit multă vreme mîndru că am știut la cine se gîndise Vianu cînd îl evocase pe *cel mai mare poet al suferinței*. Colocviul de literatură universală pe care l-am dat cu Tudor Vianu la sfîrșitul anului II, în mai 1957, s-a nimerit să cadă în ziua înmormîntării lui Bacovia. Profesorul venise la examen probabil chiar de la cimitir ; era îmbrăcat complet în negru și parcă mai amar și mai îndepărtat ca de obicei : pe fondul marii pierderi suferite de literatura română mizeria noastră intelectuală i se părea desigur mai tristă și mai puțin demnă de cruțare ca oricînd ; din mantia melancoliei sale obișnuite (o melancolie a profunzimii neînțelese, aș zice) armele ironiei și ale sarcasmului (totuși benign) fură scoase în acea zi de mai multe ori pentru a ne pedepsi neștiința. După terminarea colocviului, am rămas cîțiva colegi și cu mine, la intrarea facultății, în stradă ; pe cînd mai stăteam de vorbă, profesorul ieși și el, însoțit de cineva sau de mai mulți (nu-mi amintesc prea bine amănuntul) și, văzîndu-ne, își scoase pălăria (de asemenea neagră) salutîndu-ne ceremonios și parcă, acum, cu mai multă bunăvoință ; înțelesese poate (de fapt o știa de mult) că nu numai noi eram vinovați pentru că știam atît de puține lucruri. Așa mi-a rămas în amintire cel mai bine : pe strada Edgar Quinet scăldată în soare deși era aproape seară, îmbrăcat din cap pînă-n picioare în negru, salutîndu-ne cu o politețe impecabilă și amicală pe care o meritam atît de puțin, — trist, demn, resemnat, senin.

— Care au fost cărțile care v-au impresionat, pînă a vă fi marcat viitorul, dacă se poate vorbi de așa ceva, citite în perioada adolescenței ?

— Îmi amintesc de cîteva din lecturile fundamentale ale adolescenței ca de niște *sărbători*. În clasele primare fiind, am citit și recitit pînă la ferfenițire o cărțulie cu coperte verzui și litere mari intitulată *Soacra cu trei nurori*. Mi se părea plină de haz. Prin clasa a VII-a Caragiale îmi era deja de mult familiar. Peste cîțiva ani, cred, mi-a căzut în mînă unul din romanele lui Bolintineanu, *Manoil* sau *Elena*, nu mai știu. Din acea lectură nu mai țin minte absolut nimic : cartea (pe care

Scanned with OKEN Scanner

n-am mai recitit-o niciodată) a dispărut pur și simplu din memoria mea, s-a topit ca un bulgăre de zăpadă adus într-o cameră încălzită. Dăinuie în schimb pînă azi ceva luminos și cald, explozia solară a impresiilor din timpul romanticei lecturi. Ce am citit în anii adolescenței propriu-zise ? *Ion*, *Mizerabilii*, *Pielea de sagri* și *Moș Goriot*, *Documentele clubului Pickwick*, *Război și pace*, *Anna Karenina*, *Hamlet*. Despre aceste lecturi (ca și despre altele, desigur) se poate într-adevăr spune că mi-au „marcat viitorul", că m-au îmbogățit pentru toată viața. Ele mi-au marcat în același timp și trecutul. Zilele, ceasurile, împrejurările în care am citit aceste cărți mi s-au gravat pentru totdeauna în minte. Era de pildă o zi călduță și însorită de martie, dimineața spre prînz, mă aflam singur în casă, în pat, convalescent, și citeam, cu o *bucurie* ce nu mi s-a șters nici pînă astăzi din suflet, *Documentele clubului Pickwick* de Dickens. S-au scurs de atunci peste 30 de ani de-a lungul cărora mi-a fost dat să trec prin întîmplări și să încerc sentimente dintre cele mai felurite, și rele, și bune. Vorbesc așadar în cunoștință de cauză afirmînd că acea zi *iluminată de lectură* constituie una din cele mai fericite amintiri ale mele. E foarte important ca în sufletul fiecărui om (și cu atît mai mult al fiecărui critic) să existe un asemenea stoc de lecturi veșnic hrănitoare. Fără acele mari, unice, irepetabile uneori, sărbători ale lecturii zilele de lucru ale criticului nu pot fi cu adevărat fecunde. Mă uit de aceea bănuitor la colegii mei de breaslă și simt că nu pot să-i apreciez numai după cultură, stil, idei. Mai trebuie să știu neapărat ceva despre ei : dacă și în ce măsură au cunoscut bucuriile lecturii, dacă și în ce măsură sînt capabili să le cunoască. Pe criticii pe care nu-i „văd" citind și neprofesional, cu naivitate și entuziasm *Anna Karenina* sau *Hamlet* îi prețuiesc mai puțin.

— Cum ați ajuns la „Gazeta literară" ?

— Am evocat împrejurările în care am fost angajat (în august 1964) la „Gazeta literară" într-un interviu publicat în revista „Vatra". Nu consider de aceea necesar să revin asupra lor. Vreau însă să repet că am ajuns și *am rămas* la „Gazeta literară" datorită unor critici și scriitori care mi-au arătat de la început în-

Scanned with OKEN Scanner

credere și prietenie. Întreaga redacție de atunci a revistei m-a primit cu simpatie și m-a încurajat. Fără acest climat mai mult decît colegial nu aș fi rezistat în noul mediu ce mi se părea foarte elevat și exigent.

Ceea ce am omis să spun în interviul din „Vatra" e că alți doi oameni au jucat un rol foarte important, deși nu cu efect imediat, în lansarea mea ca scriitor. Ca student, atît la Cluj cît și la București, am făcut parte din categoria celor care arată mai puțin decît știu și decît pot. La seminarii vorbeam arareori, păream „adormit", indiferent. Lucrările de control și referatele au constituit de aceea pentru unii dintre profesorii mei mici surprize. Din ele reieșea că nivelul meu este ceva mai ridicat decît se putea bănui. În ce mă privește, surprins la rîndul meu, am înțeles că scrisul mă avantaja și că în această direcție trebuie să insist. O lucrare de control dată în anul I (1955, Cluj) mi-a adus satisfacția de a mă vedea remarcat de excelentul profesor de folclor Dumitru Pop. Peste cîțiva ani, în primăvara lui 1961, pe cînd, după reprimirea la facultate, repetam anul al IV-lea, un referat de-al meu pe tema „Teatrul lui Camil Petrescu" a plăcut asistentei noastre de atunci Zina Molcuț, autoarea de curînd a unei substanțiale monografii consacrate lui Petică și a unei masive antologii comentate în trei volume despre *Simbolismul european*. Mai ales acest ultim „succes" m-a ambiționat și m-a decis — eram, după cum am mai spus, la sfîrșitul anului IV — ca în lucrarea de diplomă pe care trebuia să o prezint în anul următor să arăt tot ce pot. Lucrarea (despre Hortensia Papadat-Bengescu) a fost apreciată de conducătorul meu științific, prof. Ov. S. Crohmălniceanu, care apoi m-a invitat să colaborez la „Gazeta literară"...

— Sînteți recunoscut ca unul dintre cei mai redutabili specialiști ai lui Dostoievski. Ne puteți spune care a fost întîiul contact cu marele scriitor rus ?

— Primul meu contact cu Dostoievski se situează tot în anii adolescenței. Pe la 16—17 ani, într-o primăvară, în preajma Paștelui am citit *Crimă și pedeapsă* forțînd, ca un tînăr sentimental și romantic ce eram (un ridicol Schiller, cum ar fi spus Svidrigailov), căința și grăbind resurecția morală a lui Raskolnikov, care în realitate (în

Scanned with OKEN Scanner

realitatea textului) se predă și merge la ocnă *netransformat* (de abia în Siberia eroul se căiește, renaște). Puțin mai tîrziu, mi-a căzut în mînă o ediție jalnică, trunchiată și rău tradusă, a *Fraților Karamazov*. Am înghițit-o, bineînțeles, așa cum era, fără să înțeleg mare lucru. Mai mult m-a impresionat o broșurică intitulată *Precocii* și care includea unele pagini despre copii din diverse opere ale lui Dostoievski (din *Netocika Nezvanova*, cred, și — sigur — din *Frații Karamazov*: episodul cu trenul și altele despre Kolea Krasotkin, Iliușa și tovarășii lor). În 1955 apărea —inaugurînd după cîte știu lunga serie de remarcabile traduceri românești din Dostoievski de după război — *Oameni sărmani*, cu o prefață de Tamara Gane. La sfîrșitul lecturii, am rămas înmărmurit vreme de două ceasuri. Ficțiunea îmi transmitea un sentiment al ireparabilului la fel de intens ca orice realitate tragică. Tristul epilog al romanului de debut al marelui scriitor rus, eșecul definitiv al lui Devușkin mă apăsau ca o lespede.

— Faceți o afirmație care ar putea să mire, chiar numai dacă o privim printr-o încercare de ierarhizare a valorilor, și anume, că Dostoievski este cel mai mare scriitor de la Shakespeare încoace...

— Nu cred deloc că o asemenea afirmație „ar putea să mire". E adevărat, clasamentele literar-sportive de acest gen au ceva pueril și inutil. De la o anumită mărime în sus scriitorii devin incomensurabili. Cine e mai mare : Tolstoi sau Dostoievski ? Cum, cu ce să-i măsurăm ? E mai just să vorbim probabil de o ierarhie pe clase, pe niveluri de scriitori. Shakespeare și Dostoievski (ca și, alături de ei, Homer, Dante, Cervantes, Goethe, Tolstoi...) fac parte, indiscutabil, din aceeași clasă — cea de sus, supremă — nu numai pentru că sînt niște foarte mari creatori ci și pentru că sînt scriitori *universali* în sensul strict (singurul admisibil de altfel) al termenului. Cînd am fost în Cuba am putut constata că Dostoievski este la fel de cunoscut acolo ca și la noi. Cu cîțiva ani în urmă un prieten m-a uimit nu puțin spunîndu-mi că în Turcia (de unde tocmai se reîntorsese) scriitorul cel mai popular este... Dostoievski.

Scanned with OKEN Scanner

— Unele studii din „Dicționarul“ dv. au un caracter monografic și prin întinderea lor. Mă gîndesc la Raskolnikov, sau la Mitea Karamazov.

— Cînd se vorbește sau se scrie despre Dostoievski se vorbește și se scrie mai ales despre marile personaje ale marilor sale romane sau povestiri. Lucru în același timp firesc : ca niște idoli cruzi, protagoniștii își cer drepturile, obolul ce li se cuvine, și nefiresc : scriitorul rus fiind creatorul unei adevărate *umanități*. Am încercat în *Dicționarul* meu să combat prejudecata reducerii lui Dostoievski la Stavroghin, Kirillov, Raskolnikov și la alți cîțiva „mari“, acordînd atenție fiecărui personaj, oricît de neînsemnat în aparență. Cred că în bună măsură am reușit în această tentativă de reabilitare a „umiliților și obiditilor“ operei dostoievskiene, încît aș putea propune cititorului o lectură a *Dicționarului* pe firul personajelor „mici“. O lectură, îndrăznesc să sper, nedezamăgitoare (dacă e adevărat că nu numai tigrul sau șarpele poate fascina ci și licuriciul), care l-ar conduce de exemplu la Stavroghin-tatăl și la Mîșkin-senior, la Kartuzov, la mama Oliei din *Adolescentul* ca și la adolescenții din *Adolescentul* (Trișatov sau Lavrovski), la sergentul anonim din *Crimă și pedeapsă* (întîmplarea din parc cu fata sedusă), la căpitanul anonim din *Demonii* sau la medicul anonim (evocat de Zosima) din *Frații Karamazov*... În același timp, păstrînd proporțiile, am rezervat marilor protagoniști spațiul și considerația necesare.

— Dacă Marin Preda n-ar fi fost de acord cu publicarea unei astfel de cărți, ați fi abandonat ideea ?

— Da, cred că dacă Marin Preda nu și-ar fi dat consimțămîntul aș fi abandonat ideea Dicționarului Dostoievski. Întrevederea decisivă pentru mine cu marele și regretatul nostru prozator a avut loc pe la începutul lui mai 1978 și nu a durat mai mult de cîteva minute. După ce a ascultat cele cîteva cuvinte pe care le aveam de spus în legătură cu proiectul meu, Marin Preda, corect și rece, mi-a spus că deoarece lucrarea pe care o am în vedere nu intră în profilul Editurii trebuie să se consulte, mai înainte de a-mi da un răspuns, cu redactorii săi. Să las o cerere. Cum o aveam scrisă de

Scanned with OKEN Scanner

acasă, am scos-o din servietă și i-am înmînat-o. Considerînd încheiată discuția cu directorul Editurii, l-am întrebat apoi pe prozator (care în acea perioadă lucra la ultimul său roman, ce avea să se intituleze *Cel mai iubit dintre pămînteni*) în ce stadiu se află cu cartea. Nu mai țin minte ce mi-a răspuns. Cu aceasta întrevederea a luat sfîrșit. Am ieșit din Editură (soția mea mă aștepta în stradă : întrevederea fusese considerată în familie un moment de răscruce) stăpînit de un fel de *veselie a despovărării* : scăpasem și de audiență (orice întîlnire cu Marin Preda era foarte dificilă pentru mine din cauza unei timidități exacerbate și de conștiința faptului că mă aflu în fața unui mare om), scăpasem — eram convins în acea clipă — și de dicționarul proiectat. Luasem atitudinea reținută a lui Marin Preda drept un refuz mascat. Nu puteam înțelege mai ales de ce spusese că lucrarea n-ar fi pe profilul Editurii din moment ce la aceeași „Carte Românească" apăruseră — și n-a fost, cred, nimic rău în asta — și *Tînărul Dostoievski*, și *Pe urmele lui Don Quijote*. Mare mi-a fost deci mirarea cînd a doua zi după-amiază — era, cred, în 5 mai — am fost înștiințat telefonic de Georgeta Dimisianu, redactoarea celor mai multe cărți ale mele, că Preda mi-a semnat cererea, *că Preda și-a dat aprobarea*. Abia după apariția trilogiei *Cel mai iubit dintre pămînteni* — care cuprinde și o amplă polemică anti-Dostoievski desfășurată pe mai multe planuri — am înțeles de ce Marin Preda a ezitat atunci, în mai 1978, cînd i-am propus Dicționarul. În ultimii ani ai vieții autorul *Moromeților* nu-l mai iubea, se pare, pe marele scriitor rus și universal, avea, cum s-ar zice, un dinte împotriva lui. Și tocmai cînd el se lupta, lucrînd la ultimul său roman, cu marele lui rival eu venisem cu o propunere Dostoievski ! O propunere care, în dispoziția sufletească și intelectual-creatoare în care se afla, nu putea să-i surîdă. Cu atît mai de admirat e faptul că, dacă a ezitat, Marin Preda n-a ezitat decît 24 de ore, că și-a învins repede eventuala reticență și că a știut să-și impună să respecte, și în această împrejurare, împotriva propriilor opțiuni — opțiunile altuia. În lumina celor spuse mai sus, întrebarea dv., „în

Scanned with OKEN Scanner

ce măsură poate contribui un director de editură, un funcționar al culturii, în general, la destinul autorului, al cărților sale" devine retorică.

— Pentru orice critic autentic apare firească obligația de a acoperi „totalitatea zonelor literaturii". Dacă ne mărginim la literatura actuală, al cărei cunoscător avizat sînteți, vă puteți declara mulțumit cu ce-ați făcut pentru acoperirea acestui domeniu. V-am ruga să vă referiți și la mișcarea literară dobrogeană...

— Într-adevăr, în volumul *Domeniul criticii*, afirmam : „În ipostaza sa ideală, acesta (criticul, n.n.) acoperă totalitatea zonelor literaturii. Orice critic de vocație năzuiește să se apropie de această ipostază : va descuraja prin urmare veleitatea, va denunța impostura, va asista, în primii săi pași, pe tînărul scriitor de perspectivă, va aduce noi argumente în favoarea unui talent recunoscut, va privi fără prejudecăți, cu un ochi proaspăt, operele predecesorilor și va încerca să dezlege misterul marilor creații (...). După părerea noastră (...), criticul trebuie să fie complet, să poată face față oricărui «nivel» al literaturii, să fie un *factotum* în domeniul acesteia". De-a lungul unei activități de peste două decenii (am debutat în presa literară în octombrie 1962), am încercat să fiu un critic *complet* (în sensul de mai sus), să acopăr „totalitatea zonelor literaturii" : am descurajat veleitatea și am denunțat (nu o dată) impostura, m-am ocupat de debutanți (la un moment dat chiar într-o rubrică la revista „Amfiteatru") și am acordat o mare atenție tinerilor scriitori, am scris *mii de pagini* despre literatura română contemporană, mi-am propus să privesc fără prejudecăți operele predecesorilor (a lui Neculce, de exemplu) și să mă apropii de piscul marilor creații (ale lui Caragiale, Marin Preda, Cervantes, Swift, Dostoievski). Nu i-am omis nici pe „scriitorii modești". Ba mai mult : pot afirma că am făcut cîte ceva și pentru scriitorii considerați *pe nedrept* modești, în realitate valoroși sau cel puțin merituoși, dar subestimați ori ignorați de critică. În această direcție am lucrat chiar cu o anumită încăpățînare, îmboldit, pe de o parte, de un anumit simț al echității ce cred că-mi este propriu, stîrnit, pe de alta, de injustițiile dezinvolte ale unor critici.

Scanned with OKEN Scanner

Am căzut la un moment dat chiar într-un fel de sentimentalism al justiției. Reversul medaliei a fost că am lăsat să-mi „scape" unele cărți importante sau excelente tocmai pentru că s-au bucurat de un succes aproape unanim. „Cu ele totul merge bine, îmi spuneam, sau mai bine zis gîndeam, acolo nu e nevoie de mine".

Am debutat ca critic al actualității și mă consider și astăzi un critic al actualității. Am scris printre primii despre N. Breban, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura, M. Ivănescu, Virgil Mazilescu ș.a. E drept, în ultimii ani, m-am manifestat mai rar în această calitate, din pricina lucrului la *Dicționar*. Sau, cine știe ? Poate că lucrul la *Dicționar* constituie nu *cauza*, ci *efectul*... Vreau să spun că, poate, m-am consacrat personajelor lui Dostoievski pentru că nu mă mai puteam consacra, ca înainte, literaturii contemporane. Să mă explic ; am fost și am rămas un critic care consideră *absolut necesar* să spună nu numai *da* (cu plăcere, cu bucurie, cu entuziasm uneori) ci și *nu*. Am fost și am rămas un critic care nu înțelege să renunțe de bunăvoie la dreptul (înscris chiar în etimonul cuvîntului ce îi desemnează profesia) de a spune *nu*. Ca orice drept, și acesta îți poate fi însă acordat sau nu ; el depinde de revista al cărei critic ești. În primul deceniu al activității mele revista la care lucrez mi-a acordat în mare măsură acest drept și cine răsfoiește cele două volume de foiletoane critice publicate de mine pînă în prezent * (*Interpretări critice*, 1970 și *Domeniul criticii*, 1975) se poate ușor convinge că nu m-am ferit să mă folosesc de el. În anii din urmă dreptul de a spune *nu* în critică mi-a fost acordat mult mai rar sau chiar nu mi-a mai fost acordat deloc. Cum m-aș fi simțit mutilat ca critic al actualității dacă m-aș fi resemnat să spun numai *da*, am decis (e un fel de a spune) că — în condițiile date — e mai bine să fac (evident, nu exclusiv) altceva. Și am făcut *Dicționarul*. În cazul în care unii se vor fi gîndit că nelăsîndu-mă să mă manifest la modul integral ca critic al actualității mă vor pune pe linie moartă, socoteala nu prea le-a

* Un al treilea volum de acest fel (*Modestie și orgoliu*) a apărut în 1984.

Scanned with OKEN Scanner

ieșit. * Un critic are întotdeauna mai multe posibilități. Țara literaturii e vastă.

După cele deja spuse, se va admite că nu mă mai pot considera un cunoscător chiar atît de „avizat al literaturii actuale", cel puțin pentru perioada ultimilor ani. Trebuie să recunosc, de pildă, că „mișcarea literară dobrogeană", cum o numiți, mi-a scăpat în bună măsură. Ceea ce nu înseamnă că nu am cunoștință de cărțile unor scriitori deja notorii precum Valentin Șerbu, Constantin Novac sau Nicolae Motoc. Dacă nu am scris pînă în prezent despre ele, de vină nu sînt decît împrejurările evocate — în care a decurs activitatea mea în anii din urmă.

— Ce critici, români sau străini, vă sînt mai apropiați ?

— Dintre criticii români mai apropiat mă simt de Ibrăileanu, E. Lovinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu. În vremea din urmă Maiorescu ne-a devenit încă o dată foarte necesar. Dintre criticii străini, în prima tinerețe am citit mult din Bielinski, iar în a doua (ca să zic așa) din Sainte-Beuve. Despre ultimul am scris în 1969, cu ocazia centenarului morții sale, un articol intitulat *Tichia lui Sainte-Beuve,* care l-a enervat pe Zaharia Stancu. De ce fleacuri au ajuns să se ocupe criticii noștri, în loc să orienteze, să direcționeze și mai ales să laude literatura contemporană. Nu cred că greșesc prea mult traducînd astfel enervarea (de altfel momentană) a lui Zaharia Stancu, care trecuse peste amănuntul că eu nu mă băgam în dulapul cu haine ci vorbeam de tichia *simbolică* a marelui critic burghez din prima jumătate a sec. al XIX-lea. Cu sau fără tichie, stîrnind sau nu enervări, Sainte-Beuve a continuat să-mi placă și, înțelegîndu-i limitele, n-am putut să fiu niciodată pe deplin *contra* lui. Nici chiar „metoda biografică" practicată cu atîta consecvență de criticul francez nu mi se pare neapărat scandaloasă cu condiția de a nu deveni în mod gratuit indiscretă și cancanieră. În căr-

---

* Sau, totuși, le-a ieșit ? Îndoiala mă încearcă în iunie 1986. „Всё ниже и ниже " (tot mai jos și mai jos), obișnuiesc să spun, în glumă, citînd cuvintele eroului din filmul „Călina roșie"...

Scanned with OKEN Scanner

țile sau studiile despre Neculce, Caragiale, Swift, Cervantes, „tînărul Dostoievski", am recurs fără complexe la metoda biografică, adaptată, modernizată. „Întoarcerea autorului" ? (ca să citez titlul importantei contribuții în problemă a lui Eugen Simion). Dar oare autorul a plecat vreodată din opera sa ? S-a lăsat el oare de-adevăratelea izgonit ? Se poate oare rupe opera lui Dostoievski de omul Dostoievski ? Sau opera lui Marin Preda de omul Marin Preda ? O carte atît de revoluționară ca *Însemnări din subterană* nu poate fi bine înțeleasă nici dacă autorul e scos într-un prim-plan aproape exclusiv (cum a procedat Șestov), nici dacă autorul e pus între paranteze. Numai cunoașterea autorului, a *gîndirii* sale ne poate da sensul povestirii, ne poate face să pricepem că ea nu este o *apologie*, ci, dimpotrivă, o *critică*.

— Deși repudiați, teoretic, polemica, nu v-ați ferit de ea...

— Nu-mi dau seama la ce text de-al meu vă referiți cînd afirmați că aș repudia, teoretic, polemica, de care — într-adevăr — nu m-am ferit, după cum bine precizați. Nu-mi amintesc să fi făcut vreo declarație în acest sens. Iar dacă totuși un asemenea text există, atunci înseamnă că am fost inconsecvent : căci din moment ce am practicat polemica, nu văd de ce aș fi repudiat-o „teoretic". În ce privește publicistica noastră polemică sînt de părere că în momentul de față ea suferă mai mult decît oricînd, la toate nivelurile ei, deși, desigur, nu în aceeași măsură, de ceea ce Lovinescu numea *nesupunerea la evidență*. Majoritatea polemiștilor actuali, talentați sau nu, onești sau... mai puțin onești vor să aibă neapărat cîștig de cauză chiar și atunci cînd — logic — nu pot avea. N-ar depune armele pentru nimic în lume ; capitularea, chiar și în fața evidenței, li s-ar părea rușinoasă. Tare aș vrea să văd pe unul din acești polemiști recunoscînd măcar o dată în viață că nu are dreptate !

— Ce înțelegeți printr-o critică lipsită de simț moral ?

— Cel puțin două lucruri : mai întîi o critică dispusă să facă în exercițiul funcțiunii ei concesii și compromisuri, să discute, de exemplu, cu o seriozitate lingușitoare o carte mediocră lipsită de real interes, sau să

Scanned with OKEN Scanner

se prefacă a nu observa o carte ieșită din comun, importantă ; în al doilea rînd, o critică, care poate fi onestă și calificată de altfel, dar care nu acordă nici o atenție aspectelor morale, etice ale unei opere ; care ocupîndu-se, să zicem, de un roman reușit din punct de vedere artistic dar imoral sau amoral ca atitudine nu simte, pe lîngă firească satisfacție estetică, nu mai puțin firească repulsie morală.

— Aveți de făcut vreo mărturisire (confesiune) sau să răspundeți la o întrebare care ați fi dorit să vi se pună ?

— Unul din regretele mele cele mai statornice este acela de a nu putea cunoaște mai mulți oameni. Pe de o parte, cum se spune, meseria, o meserie sedentară, presupunînd recluziune, multe ore petrecute în fotoliul (nu chiar așa de comod) al lecturii sau la masa de scris (și de tortură), pe de alta o fire ce mă face să nu mă adaptez ușor, retractilă, timidă, mă împiedică să am atîtea contacte umane vii cîte aș dori. O mare nostalgie a unor strînse legături sufletești, de simțire și de idei rămîne mereu neîmplinită în mine. Îmi place să visez la o profesie care m-ar fi azvîrlit în mijlocul contemporanilor mei : cîte greutăți, cîte conflicte, cîte (o ! desigur) dezamăgiri dar și cîte *șanse* de a-i întîlni pe acei oameni admirabili care *știu* că există, care *trebuie* să existe. Căci nici un colț de lume, nici o țară, nu poate dăinui fără asemenea oameni. În lipsa unei alte posibilități de a mă pune în relație cu ei, mă mulțumesc să-i „pescuiesc“ pe stradă, în cîte o zi fastă, cînd una din acele electrice simpatii ne leagă în același timp efemer și durabil de cîte un trecător, de cîte o trecătoare pe al căror chip izbutim să surprindem trăsăturile luminoase ale unei misterioase înrudiri, ceva foarte apropiat, *frățesc*. Ne apar deodată în față, trec pe lîngă noi — și noi pe lîngă ei (o ! de ce nu avem *curajul* de a ne opri și de a ne vorbi...) — și se duc, ne ducem, ei într-o direcție, noi în alta. În virtutea nemiloaselor legi ale conviețuirii citadine în marile orașe e aproape sigur că n-o să-i mai vedem niciodată. „Poate doar în cer“, aș fi spus probabil dacă aș fi trăit în alt timp și dacă aș fi fost credincios. Dar poate că nici n-o să-i uităm vreodată. Oricum, în

urma acestor „întîlniri“ (minuscule evenimente intime majore, norocoase și tragice totodată) ne rămîne în suflet o ciudată căldură și un fel de recunoștință dureroasă față de sentimentul securizant, „de familie“, pe care l-am încercat — vai, din păcate doar pentru o clipă — în plină viață deschisă, în mijlocul unei lumi ce ne este nu o dată străină și chiar ostilă. Un cunoscut filozof din prima jumătate a veacului nostru solicita ca în paradis, alături de el, să aibă acces și pisica lui favorită (adică — dacă i-am înțeles bine gîndul — *toate* ființele, cuvîntătoare sau nu în care de-a lungul vieții sale pe pămînt el și-a investit afecțiunea). Cum și în viața mea au existat cîteva pisici mult iubite (pisica longevivă a copilăriei mele stătea cu mine în pat, cînd eram bolnav și rămîneam singur în casă, făcută covrig la picioarele mele pe plapuma pe care o încălzea în acel loc ca o perniță), îi dau dreptate filozofului (în cazul că paradisul există). Pentru mine însă paradisul ar reprezenta în primul rînd o mare familie din care ar face parte nu numai părinții, și frații, și rudele, ci și toți oamenii pe care i-am iubit sau către care într-o împrejurare sau alta simpatia m-a proiectat irezistibil, inclusiv deci întreaga armată de prieteni fulgerător cîștigați, a trecătorilor și trecătoarelor, evocată mai sus. Paradisul ar fi realizarea unei perfecte stări de comuniune.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

I

De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan 7
Mureșenii lui Eminescu și Ivan Karamazov 14
Două „momente“ cu I. L. Caragiale 18
De la Dinu Păturică la Lohengrin (L. Rebreanu) 32
„Există deci iubire“ (H. P. Bengescu) 47
Paginile cele mai necesare (Marin Preda) 69
„Toate durerile lumii...“ (N. Labiș) 72
Harul scriitorului (Sorin Titel) 79

II

Conștiința morală a scriitorului (Geo Bogza) 85
„De vorbă cu Iorgu Iordan“ 107
Fereastra criticului (N. Steinhardt) 113
La porțile marii iubiri (Marin Preda) 119
Un pariu cîștigat (Ov. S. Crohmălniceanu) 123
Un teatru dezlănțuit (D. R. Popescu) 128
O manieră viabilă 137

Scanned with OKEN Scanner

Porțile nașterii (Marin Sorescu) 144
Tensiune și zbor (Cezar Baltag) 173
Nopțile unui scriitor (George Bălăiță) 179
Critica dreaptă (Eugen Simion) 186
Întoarceri (Ion Horea) 191
Cenușăreasa, azi (Nora Iuga) 196
O dimineață de o sută de ani (Gabriela Adameșteanu) 201
De anima (Ileana Mălăncioiu) 216
„Cu ochii înroșiți de reflecție" (Marius Robescu) 228
Întîlniri paralele (Costache Anton) 236
Ruzalia din Ocișor (Marcel Petrișor) 244
Întoarcerea romancierului (M. H. Simionescu) 251
Cînd parabola uită de ea (Nicolae Ioana) 258
„Cartea mică a clipei" și „marele tunet" (Vasile Andru) 265
Triumful talentului (Mircea Nedelciu) 272
Cariatidele cotidianului (Adriana Bittel) 278
Versuri în creion chimic (Cornelia Maria Savu) 283
Tragicul și aura (Nichita Danilov) 288

III

„alergare după viață" (Ghilgameș) 295
„Puterea sîngelui" (Cervantes) 323
„Furtuna cea mare" (Dostoievski — Van Gogh — Rimbaud) 335
Un personaj efemer din romanul „Frații Karamazov" 340
Surprizele lecturii (Schiller și Dostoievski) 345
Motivul „învierii" în proza contemporană sovietică 353
Sukșiniana
1) Sărbătorile lui Prokudin 355

Scanned with OKEN Scanner

2) Să nu uităm de suflet“ 357
3) Mila însingerată 362

IV

Mărturisiri, reflecții, precizări 373
După douăzeci de ani... 388
Țara literaturii 402

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut : 1987. Bun de tipar : 12.07.1987.
Format : 16/54×84. Coli tipo : 26,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 210 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner